UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 01645060 3

L'ART DE NOTRE TEMPS

MILLET

L'ART DE NOTRE TEMPS

COLLECTION D'ALBUMS IN-4° QUART GRAND JÉSUS

DIRECTEUR : JEAN LARAN

COMPRENANT CHACUN 48 NOTICES & PLANCHES HORS-TEXTE
PRÉCÉDÉES D'UNE INTRODUCTION BIOGRAPHIQUE ET CRITIQUE

PREMIÈRE SÉRIE (ENTIÈREMENT PARUE)

- CHASSÉRIAU — PAR HENRY MARCEL
- COURBET — PAR LÉONCE BÉNÉDITE
- PUVIS DE CHAVANNES — PAR ANDRÉ MICHEL
- MANET — PAR LOUIS HOURTICQ
- DAUMIER — PAR LÉON ROSENTHAL
- CARPEAUX — PAR PAUL VITRY
- DEGAS — PAR P.-A. LEMOISNE
- DAUBIGNY — PAR JEAN LARAN
- GUSTAVE MOREAU — PAR LÉON DESHAIRS
- MILLET — PAR PAUL LEPRIEUR

DEUXIÈME SÉRIE (EN PRÉPARATION)

- INGRES — PAR LOUIS HOURTICQ
- BARYE — PAR PAUL VITRY
- GALLÉ — PAR G. & L. ROSENTHAL
- CAZIN — PAR LÉONCE BÉNÉDITE
- CÉZANNE — PAR JEAN LARAN
- GÉRICAULT — PAR MAURICE TOURNEUX
- RUDE — PAR ANDRÉ MICHEL
- RAFFET — PAR FRANÇOIS COURBOIN
- DELACROIX — PAR E. MOREAU-NÉLATON
- CL. MONET — PAR RAYMOND KŒCHLIN

L'ART DE NOTRE TEMPS

MILLET

48 PLANCHES HORS-TEXTE

ACCOMPAGNÉES DE QUARANTE-HUIT NOTICES RÉDIGÉES PAR

JULIEN CAIN

AGRÉGÉ DE L'UNIVERSITÉ

ET PRÉCÉDÉES D'UNE ÉTUDE HISTORIQUE ET CRITIQUE PAR

PAUL LEPRIEUR

CONSERVATEUR DES PEINTURES AU MUSÉE DU LOUVRE

LIBRAIRIE CENTRALE DES BEAUX-ARTS

13, RUE LAFAYETTE, PARIS

LIBRARY
FEB
28
1986
UNIVERSITY OF TORONTO

JEAN-FRANÇOIS MILLET

(1814-1875)

« O Dante des manants, Michel-Ange des rustres. »
ROBERT CONTAZ.

Ce beau vers, frappé comme une médaille au vigoureux relief, par lequel un ami et défenseur de la première heure consacrait déjà en pleine lutte la gloire du maître, mérite de servir d'épigraphe au grand peintre rustique. On ne saurait trouver formule plus expressive, résumé plus profond, pour caractériser l'originalité et la nouveauté de son œuvre, pour en définir la noblesse et en pénétrer l'âme même. « Les gens de génie, disait Millet, sont comme doués de la baguette divinatoire. Ils découvrent dans le trésor de la nature selon le tempérament de leur flair... Il faut seulement une intelligence de bonne volonté pour en emporter selon sa force. Deus resistit superbis, sed gratiam dat humilibus... La nature ne se livre qu'à ceux qui l'aiment. » Touchante profession de foi, qui nous révèle le secret de son génie. Car, s'il s'est ouvert lui-même une voie neuve, s'il a réhabilité des sujets dédaignés, en donnant à la vérité la plus simple la dignité du style et « faisant servir le trivial à l'expression du sublime », c'est sous l'énergique impulsion d'un puissant amour.

L'homme est étroitement uni à l'œuvre ; il la détermine et l'explique. Il semble que Millet fut voué par une prédestination native à devenir le peintre des paysans, comme les pommiers de son pays sont faits pour porter leurs fruits. Tout l'y

prépare, tout l'y conduit. Fils de paysans, paysan lui-même, non seulement il a passé son enfance et sa jeunesse dans les champs, participant avec les siens aux travaux de la terre. Mais il n'imagine rien de plus beau que l'horizon de ses premiers rêves ; il ne comprend et n'aime, au fond, que la vie rustique. Dans l'atmosphère des villes, à Paris, pendant les dures années d'initiation, il est comme un déraciné. Il ne reprend pied, force et courage ; il ne se développe dans la pleine conscience de lui-même que lorsque, par un hasard providentiel, il a découvert à Barbizon le pays d'élection, où il pourra vivre de nouveau, comme autrefois, en contact permanent avec la nature, près des modèles qu'il a choisis et dont l'humble existence redevient la sienne. « Paysan je suis né, disait-il, paysan je mourrai. Je veux dire ce que je sens. J'ai des choses à raconter comme je les ai vues, et je resterai sur mon terroir sans reculer d'un sabot. » Malgré la haute portée générale de son œuvre, il s'y mêla toujours un accent de confidence personnelle. Interprète éloquent du paysan, c'est sa propre histoire qu'il conte ; c'est l'histoire de sa famille et de ses parents qu'il résume en des types éternels.

Dans le milieu patriarcal et grave où il a grandi, il n'a pas seulement puisé l'amour passionné des champs. Il y a reçu les plus nobles exemples de pureté de mœurs et d'attachement au foyer, de résignation simple aux devoirs de la vie, d'élévation morale et de piété presque puritaine. Il en garda pour jamais l'empreinte et vécut lui-même, comme avaient vécu les siens. Celui que sa grand'mère éveillait tout enfant, en lui disant : « Réveille-toi, mon petit François, il y a longtemps que les oiseaux chantent la gloire du bon Dieu », ne cessera plus tard de mêler également une pensée religieuse, soit

aux impressions de la nature, soit aux actes quotidiens de l'existence. Devant les chaos de rochers de la forêt de Fontainebleau, il évoquera le déluge : « Et spiritus Dei superabat super aquas ». « Laus Deo ! », s'écrie-t-il à l'annonce d'une importante commande. « Prions celui qui donne l'intelligence de ne pas trop nous abandonner », dit-il avant de l'aborder. Instruit, lettré, nourri d'une forte culture, grand lecteur de la Bible, qui fut son livre de chevet, il la cite à tout propos ; il vit constamment en elle. Esprit méditatif et réfléchi, de tournure poétique, naturellement porté aux idées sérieuses, « établi (suivant ses propres paroles) sur un fond de mélancolie », il est volontiers sentencieux, doctoral, un peu solennel. Il unit à la gravité pesante du paysan quelque chose de l'allure du quaker. L'atmosphère évangélique et biblique, dont fut baignée son œuvre, est l'émanation même de ses sentiments intimes. Il a peint le paysan conformément à son cœur.

L'idéal qu'il avait conçu par la force d'un mystérieux instinct, c'est avec l'ardeur d'une foi invincible et d'une énergie tenace qu'il l'a réalisé. « Dans l'art, disait-il, il faut y mettre sa peau... Ce n'est pas une partie de plaisir, c'est un combat, un engrenage qui broie... La douleur est peut-être ce qui fait le plus fortement exprimer les artistes. » Pour atteindre le but qu'il s'est fixé, rien ne l'arrête. Il accepte les plus dures privations et les pires misères, la lutte incessante pendant de longues années contre le besoin. Même les souffrances des siens dont il est meurtri, l'inquiétude pour sa femme et pour ses enfants dont il assure difficilement le pain, le douloureux éloignement de sa mère et de sa grand'mère qu'il a dû abandonner et qui meurent sans l'avoir revu, n'ébranlent pas

sa volonté. Les hostilités, les incompréhensions, les attaques se brisent, de leur côté, devant ses convictions, comme devant la fermeté d'un roc. Tout entier au grand art rustique qu'il rêve et qu'il sent, il suit sa voie sans faiblir ; et, lorsque le succès commence à se dessiner, vers 1864, c'est avec une fierté un peu méprisante qu'il dira, en se souvenant des luttes passées : « Quand même les « moutons » en troupeau viendraient de mon côté, je ne pourrais considérer cela que comme des choses et vana et falsa ».

Tempérament vigoureux, il s'est formé pour ainsi dire seul et de lui-même. C'est un autodidacte, un indépendant, que n'ont point comprimé les formules scolaires, qui s'est développé dans le sens de sa vocation par assimilation lente et forte poussée de sève. Que doit-il à ses premiers maîtres, Mouchel, Langlois ou Delaroche? quelques rudiments du métier tout au plus. Il ne semble pas qu'ils aient eu prise sur lui. Ce sauvage, cet « homme des bois », comme l'appelaient ses camarades d'atelier, en l'accusant de « faire du chic » et d' « inventer ses muscles », a trouvé dès ses premiers pas la méthode féconde qui réglera sa vie. L'éducation de la mémoire pittoresque, que devait enseigner un Lecocq de Boisbaudran, il la pratique d'instinct. Il sait observer, emmagasiner des impressions et les ressusciter de souvenir. Rendant la réalité sans la calquer, il la résume en ses traits essentiels et lui donne ainsi un caractère de grandeur. C'est la nature, ce sont les maîtres ardemment étudiés qui furent ses vrais éducateurs. Il en est « imprégné et saturé » : il se les incorpore et en fait sa substance, par un miraculeux travail de l'esprit. Les primitifs « qui subissent la loi humaine sans plainte ni révolte »,

Michel-Ange et Poussin l'ont surtout dominé, parce qu'ils répondaient à ses tendances et qu'il y puise un aliment de sa force. A toute époque, il eut l'art de s'assimiler, sans en être esclave, ce qui le touche profondément. Idéaliste et réaliste à la fois, aux moulages du Parthénon accrochés dans son atelier, il demandait une leçon permanente de noblesse et de style, en même temps que les naïves gravures sur bois qu'il recueille, les tableaux de Breughel le Vieux ou de son école dont il aime à s'entourer, le génie de Greco qu'il devine d'après un spécimen unique, lui étaient comme un stimulant vers la rusticité simple ou vers la profondeur pénétrante du sentiment. C'est de toutes pièces, par un effort de volonté, qu'il s'est créé une langue personnelle, originale et neuve, un peu rude et laborieuse parfois, mais toujours substantielle et forte.

L'œuvre, si homogène qu'elle soit dans son unité foncière, eut pourtant des périodes et des phases successives. Bien que Millet en sa maturité, intellectuel subordonnant de plus en plus la forme à l'idée, méconnût ou reniât volontiers « ses manières de peindre » (lettre du 23 avril 1867), il a varié plus qu'il ne l'avouait lui-même, tout en marchant constamment vers « sa visée ».

La première période, d'initiation et de formation artistique, entre 1835 et 1848, où le paysan transplanté vit dans les villes, à Cherbourg, au Havre, et surtout à Paris, pourrait être appelée la phase romantique de sa carrière. Alors que, sur la terre natale, dès ses premiers coups de crayon, il eut l'intuition de sa vocation rustique, il paraît l'abandonner pour un temps et prend le contre-pied de

ses réelles tendances, sous des impulsions diverses. A la dure pression de la nécessité, au besoin de gagne-pain, le forçant à faire des concessions à la mode et à accepter toutes les besognes, se mêlent des ambitions académiques, qui l'orientent vers les sujets d'imagination et d'histoire, alors seuls réputés nobles. Mais on sent aussi, dans ces expériences multiples, l'ardent désir de se faire un métier. Comme un barbare tenant en main l'instrument de ses rêves, il en essaie violemment toutes les cordes. Lui qui, dans l'individu, ne voudra plus voir ensuite que le type, peint des portraits ; lui qui, plus tard, écartera de son œuvre toute scène d'amour et ne reviendra que rarement au nu, se voue aux sujets amoureux et semi-voluptueux, aux nudités ; lui qui proscrira avec une sorte d'horreur « la virtuosité » et « les habiletés professionnelles », semble avoir, en tout sujet, pour unique objectif de devenir un beau peintre. L'ŒDIPE fut son morceau de maîtrise. Toutefois, comme il l'a dit lui-même de son ami Th. Rousseau, « une force est une force dès en commençant ». Sous ce romantisme un peu artificiel, passionné pour les empâtements robustes et la manière onctueuse d'un Decamps, errant incertain de Delacroix à Diaz ou de Michel-Ange à Corrège, ne perce pas seulement l'énergie latente d'un sauvageon plein de sève, mélange d'âpreté réaliste et de poésie candide, curieux prélude de l'art futur. Notons avec quelle prédilection il y revient, à tout propos, vers les champs. Pastorales et mythologies rustiques, évoquant l'âge d'or, la vie des Nymphes, des Faunes ou des Bacchantes, ne sont, au fond, que rêves juvéniles d'un exilé, mirages pour tromper sa soif. Dans la peinture d'histoire, il va également volontiers vers des

scènes champêtres : AGAR ET ISMAËL, RUTH ET BOOZ, JACOB CHEZ LABAN. Çà et là apparaissent, comme un aveu plus formel, des scènes de rusticité pure, des paysannes, des baigneuses ; et, lorsqu'au Salon de 1848, le VANNEUR fait éclater tout à coup son vrai génie, ce n'est que le fruit d'une éclosion lente et sourde.

La seconde période, celle de la maturité noblement créatrice et pleinement maîtresse d'elle-même, de 1848 à 1865 environ, peut être désignée comme la période classique. Elle s'ébauche et germe dès les derniers temps du séjour à Paris, avant de s'épanouir à Barbizon sur le terrain de culture merveilleusement approprié, que Millet ne quittera plus jusqu'à sa mort. Aux approches de la Révolution de 1848, si éloigné qu'il ait toujours été en sa haute philosophie chrétienne des démocrates et des agitateurs de club, on le sent troublé, inquiet, plus ou moins gagné par les idées humanitaires et sociales qui sont dans l'air. Bien que très différent d'un Courbet, son émule, peut-être a-t-il trouvé également dans son temps, plus qu'il ne le croyait, aide et force pour se formuler lui-même et en devenir, à sa façon, l'émouvant porte-parole. Il erre dans la banlieue, à Charenton, à Montmartre, à Saint-Ouen, en quête de sujets populaires, tenté un moment par les carriers, les terrassiers, les maçons, mais y cherchant surtout l'illusion de la campagne, désolé de n'y rencontrer que « des faubouriennes » au lieu de « femmes du terroir ». A Barbizon, il se retrouve enfin chez lui ; il reprend racine sur la terre maternelle. L'art grandit magnifiquement, alimenté par la nature. Alors naît, page à page, pendant plus de vingt ans, ce poème rural à l'accent grave et profond, épopée le plus souvent, rarement idylle, consacré uniquement à

la gloire du paysan, que Millet suit d'un cœur fraternel dans sa vie journalière rythmée par les saisons. Aux souvenirs d'autrefois surgissant en foule se mêlent des impressions neuves, qui les ravivent. Les modèles, qu'il a désormais constamment sous les yeux, ressuscitent pour lui ceux auxquels il est attaché d'enfance par toutes ses fibres. D'un bout à l'autre de l'œuvre se sont fondus deux amours : celui du sol natal et celui du pays d'adoption. Il leur emprunta tour à tour ses motifs, en les unissant harmonieusement. Durant cette période se développe, par besoin de vérité autant que de logique, une des idées fondamentales de Millet, qui sut incorporer, comme il le voyait, l'homme à la nature, associer intimement le paysan à son cadre. « Je tâche de faire, dit-il, que les choses n'aient point l'air d'être amalgamées au hasard et pour l'occasion, mais qu'elles aient entre elles une liaison indispensable et forcée ». Au début, les figures grandioses qu'il évoque d'imagination surtout, en songeant aux gens de « son endroit », le VANNEUR, comme les BOTTELEURS ou les MOISSONNEURS, se détachent sur des fonds sommaires. Plus tard, il les montre toujours, avec une réalité saisissante, dans l'atmosphère du milieu qui les complète et les explique. La mystérieuse silhouette du berger apparaît au crépuscule ou dans la nuit, enveloppée par la douceur du paysage, accompagnement de sa vie errante. Derrière le rude travailleur, peinant pour féconder la terre, s'étend l'immense solitude des champs jusqu'à l'horizon lointain, où pointe le clocher du village, où fume le toit de la chaumière qui l'attend. La ménagère poursuit sa tâche ou s'occupe des enfants, dans la maison, la cour ou le clos, parmi les animaux familiers qui rôdent.

C'est dans l'esprit classique d'un Poussin, son compatriote, que Millet subordonne ainsi les parties au tout, les détails à l'ensemble, en des compositions lentement méditées et équilibrées. Comme lui, il recherche également avant tout « le type, qui est, à son sens, la plus puissante vérité ». Il choisit, concentre et synthétise ; il amplifie les traits et élargit le geste, pour donner aux formes transitoires un aspect d'éternité. Ses paysans aux visages taillés à coups de hache, dans leurs vêtements simplifiés d'étoffe grossière, sont comme les acteurs du théâtre antique portant un masque assez fort pour s'imposer de loin. Ils résument en eux leur race et tendent même à symboliser l'humanité tout entière. Si Millet a poussé parfois jusqu'à l'excès sa doctrine, en n'évitant pas toujours quelque sentimentalité ou quelque emphase, en revanche, il lui doit le principe même de sa grandeur. Dans ses préoccupations idéalistes, il abandonne de plus en plus alors le souci du pur métier. Il modifie et simplifie sa facture ; il se contente, le plus souvent, d'un minimum de moyens et demande surtout à la main d'être « l'humble servante de la pensée ».

Bien que se reliant à la précédente et la continuant, une troisième période, dans les dix ou douze dernières années de la vie de l'artiste, entre 1865 environ et 1875, laisse entrevoir une évolution commençante et une transformation de manière, sorte d'acheminement vers l'impressionnisme naissant. Sans vouloir exagérer la valeur du terme, on l'appellerait volontiers la période impressionniste. De même que Corot, c'est en restant classique que Millet semble côtoyer, deviner et préparer les idées nouvelles. Le paysage l'y a surtout conduit. Dès 1862, d'année en année, on le voit devenir

prédominant dans son œuvre. Il ne sert plus seulement de fond, d'enveloppe harmonieuse aux figures ; il tend à s'en détacher, étudié isolément, traité et aimé pour lui-même. Millet a réalisé en ce genre des chefs-d'œuvre, où le caractère d'un pays, l'aspect d'une saison sont fixés en traits décisifs avec une ampleur magistrale. Ce que la plaine de Barbizon dans son étendue illimitée et sa grandeur simple lui avait déjà appris, il le complète et le perfectionne, au hasard des circonstances qui l'entraînent loin de l'horizon familier. Les voyages successifs à Vichy (1866-1868), le long séjour en Normandie où l'a chassé la guerre (1870-1871) ont été pour lui bienfaisants. Suivant sa parole naïve, il fit alors « comme les enfants, qui profitent d'une chute pour ramasser quelque chose par terre ». Excité par des spectacles nouveaux, enthousiasmé par la joie de se retrouver sur le sol natal, scrutant et interrogeant sans fin la nature, il devient, à son école, de plus en plus sensible à ce qu'il appelle si bien « l'universalité lumineuse du dehors ». Peignant jusque-là dans la pénombre d'un atelier semi-obscur, il se risque par instants à travailler en plein air, devant « les verdures veloutées » de son pays, qui semblent plus douces à ses yeux. Le pastel, qu'il pratique assidûment depuis 1865, fut en même temps pour lui un procédé libérateur, qui le dégage des lenteurs compliquées et des lourdeurs de l'huile, l'habitue à une exécution plus rapide, le ramène aux teintes fraîches et fleuries. L'art japonais, enfin, pour lequel il se passionne, goûtant « le naturel et l'humain qui en sont ordinairement le fond », l'initie à la liberté et à l'imprévu des arrangements. Ces forces unies ont agi sur lui. Si l'on compare aux GLANEUSES *ou à l'*ANGELUS, *l'*ÉGLISE

DE GRÉVILLE ou la FILEUSE D'AUVERGNE, on est surpris de la distance qui les sépare. De plus en plus, la palette s'éclaircit, le métier s'allège : un besoin de vie et de mouvement se fait jour ; à la logique trop tendue des compositions d'autrefois se substitue plus de souplesse et d'audace. Tout en suivant sa voie, Millet marche au-devant des novateurs. L'admirable suite de ses FALAISES normandes prélude à celles de Claude Monet. Lorsqu'il mourut, poète et penseur fidèle à ses tendances, il était, comme peintre, en plein renouvellement.

Classique et révolutionnaire, traditionaliste inventeur de formules nouvelles, Millet, avec ses robustes qualités, ses visées hautes, son émotion grave et son accent rude, étonna ses contemporains plus qu'il ne les conquit. On pourrait lui appliquer la parole de Paul Huet. Dans l'art fade et doucereux de son temps, il apparut « comme un homme crotté dans le salon d'une duchesse ». Il y fit longtemps scandale. Pour les générations qui suivirent, il fut un puissant initiateur. Sur la route qu'il s'ouvrit en pleine friche, que d'autres ont passé après lui ! A l'étranger, comme en France, combien n'a-t-il pas eu de disciples posthumes ! Quiconque s'est tourné vers le paysan et intéressé à la vie des humbles, a subi son influence, écouté ses leçons. Un Bastien-Lepage et un Lhermitte comme un Pissarro, un Liebermann et un Uhde comme un Segantini et un Constantin Meunier dérivent plus ou moins directement de lui. Il a jeté au vent une semence, qui devait indéfiniment lever.

Paul LEPRIEUR.

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

Il n'existe pas de catalogue de l'œuvre de Millet. On consultera L. SOULLIÉ, *Peintures, aquarelles, pastels et dessins de J.-F. Millet relevés dans les catalogues de ventes... (Paris, 1900, in-4, XXII-245 p.). — M. Durand-Gréville a donné quelques indications sur les Millet des galeries privées des Etats-Unis dans la Gazette des Beaux-Arts (1887). — Le catalogue de l'Œuvre gravé a été dressé par Loys DELTEIL au t. I du Peintre-graveur illustré (1906, in-4). — Mentionnons enfin la belle publication Les Dessins de J.-F. Millet, avec une introduction de L. BÉNÉDITE (1906, in-4).*

L'œuvre de Millet a été étudié par les principaux critiques de son temps. Nous avons donné à leur date les articles les plus importants en utilisant les notes obligeamment communiquées par M. Ph. GASTON-DREYFUS.

Mais quiconque s'occupe de Millet doit lire avant tout le beau livre de son ami le plus intime, Alfred SENSIER, *La vie et l'œuvre de J.-F. Millet (1881, in-fol.), particulièrement précieux par les souvenirs et les lettres très nombreuses qu'il a recueillis. D'autres lettres ont été publiées dans Cosmopolis (1898), par E. CHARAVAY ; dans la Gazette des Beaux-Arts (1901), par H. MARCEL ; dans la Revue de Cherbourg (1906 et 1907).*

On consultera également : A. PIEDAGNEL, *Souvenirs de Barbizon (1876, in-4) ;* — Henry MARCEL, *J.-F. Millet (1904, in-8, coll. « Les Grands Artistes ») ;* — J.-K. HUYSMANS, *1887 (reproduit dans Certains, 1889, in-12) ;* — André MICHEL, *dans la Gazette des Beaux-Arts de 1887 ;* — Roger MARX *dans l'Image, 1897. C'est en anglais qu'ont paru l'article d'*A. ALEXANDRE *(Studio, 1904) et le beau livre de Romain ROLLAND (London, 1902, in-12).*

Parmi les études publiées en anglais, signalons : les précieux Souvenirs sur Millet, du peintre américain WHEELWRIGHT *(traduits dans la Revue britannique, novembre 1876) ; — les monographies de* W. E. HENLEY *(1884) ;* — J. W. MOLLETT *(The Painters of Barbizon, 1890, avec bibliographie) ;* — NAEGELY *(1898) ;* — E. STALEY *(1903) ;* — A. TOMSON *(1903) — : et surtout celle de Julia* CARTWRIGHT *(2e ed., 1902). — En allemand :* R. MUTHER, *J. F. Millet (Berlin, 1903) ; — et l'excellente monographie de* GENSEL, *Millet und Rousseau (1902, coll. Knackfuss).*

I. — LA MAISON NATALE DE MILLET

(Dessin)

Jean-François Millet est un Normand ; il est né à Gruchy, près de Gréville, dans le Cotentin, le 4 octobre 1814. S'il quitte son pays natal à vingt-deux ans, il y reviendra à plusieurs reprises ; il se plaira à évoquer la belle atmosphère morale de ses premières années, dans ses conversations comme dans son œuvre. Ce dessin du Musée de Montpellier, qui fit partie de la collection Bruyas, fut sans doute exécuté en 1854 ; on y voit la cour de LA MAISON DE MILLET : à droite, la chaumière ; au milieu, le puits, si souvent représenté, avec son toit en poivrière ; à gauche, au-dessus d'une muraille en ruine, des pommiers.

Gruchy est un hameau voisin de Cherbourg et du cap de la Hague. On y vit de la mer, que bordent des falaises élevées, semées de récifs dangereux ; c'est aussi un pays de labours et de riches pâturages. Les Millet, de père en fils, étaient cultivateurs ; Jean-François, le second de neuf enfants et l'aîné des garçons, dut travailler de bonne heure. Le peintre qu'il sera plus tard aura vraiment lui-même labouré et semé.

On a souvent parlé du caractère moral et même religieux de son œuvre. Millet a subi profondément l'influence d'une grand'mère croyante, M^me^ Jumelin, et d'un oncle, Charles Millet, ancien prêtre

insermenté, qui lui apprit à lire ; sa famille maternelle, qui passait pour noble, avait conservé des traditions de fine et forte culture. On comprend que ce jeune paysan ait pu, de bonne heure, lire la Bible et saint Augustin, saint François de Sales et les Jansénistes, Bossuet et Fénelon ; qu'il ait appris le latin, traduit et aimé Virgile, rêvé de cette mythologie agreste et naïve, qu'à ses débuts il tentera d'exprimer. Ce seront là, la Bible surtout, les livres essentiels de sa vie ; il n'en ajoutera que quelques autres, Homère, Shakespeare, Byron, Dante, Montaigne et Palissy, enfin Robert Burns et Théocrite.

Dans les loisirs que lui laissaient ses travaux des champs, il aimait à dessiner les choses qui l'entouraient : le jardin, les étables, des fleurs, les champs, la mer ; il composait même des scènes religieuses. Mais il résistait à son goût. Il avait 21 ans, en 1835, quand son père le conduisit avec deux de ces dessins, chez un peintre de Cherbourg, élève de David, nommé Mouchel, qui accepta de se charger de lui. Mais le véritable apprentissage artistique de Millet commença seulement au lendemain de la mort de son père, quand, après un dernier retour à la vie paysanne, il entra dans l'atelier de Langlois, ancien élève de Gros. Avec lui, il travailla à Cherbourg et aux environs. Un an plus tard, en janvier 1837, il était à Paris, muni d'une pension de 500 francs que le Conseil municipal de Cherbourg devait lui payer pendant trois ans et à laquelle s'ajouta une subvention de 600 francs du Conseil général de la Manche.

1. — MAISON NATALE DE MILLET

DESSIN (MUSÉE DE MONTPELLIER)

PHOT. BULLOZ

II. — PORTRAIT DE MILLET PAR LUI-MÊME

Les débuts artistiques de Millet ont été lents : jusqu'à l'âge de 34 ans, il a cherché sa voie, dans l'isolement et la gêne, presque sans conseils, peignant pour vivre, passant sans cesse d'un genre à l'autre sans pouvoir se fixer.

Paris lui semble dès l'abord « lugubre et fade » : il ne s'y plaira jamais. Entré à l'Ecole des Beaux-Arts, dans l'atelier de Paul Delaroche, il n'y fait pas d'amis ; il reste sauvage, un peu brutal ; il prend mal les plaisanteries : on l'appelle « l'homme des champs ». Delaroche remarque ce garçon peu docile qui « en sait trop ou pas assez » pour suivre ses leçons ; il veut l'exempter de sa cotisation d'atelier ; mais après un échec au concours de Rome, Millet le quitte. Il dira plus tard : « Je suis venu avec mes idées faites en art, et je n'ai pas jugé à propos de les modifier », — et ceci encore : « Cette façon d'étudier en joûtant avec d'autres d'habileté et de promptitude, m'était antipathique ».

La condition d'artiste « indépendant » était alors pénible. Elle le fut particulièrement pour Millet : « Je ne voyais personne — dira-t-il plus tard — je ne parlais à âme qui vive ; je n'osais m'enquérir de rien, tant je craignais les moqueries des gens, et pourtant personne ne s'occupait de moi.

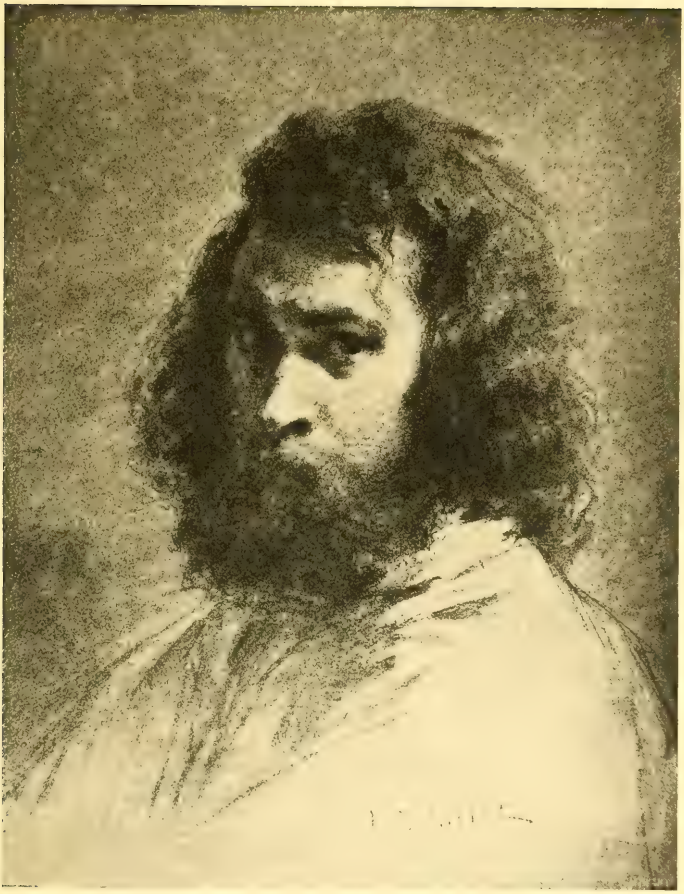
« J'avais bien envie de faire, comme mon oncle Jumelin, mes quatre-vingt-dix lieues en une

traite et de dire à ma famille : « Je reviens, et c'en est fini de la peinture » ; mais le Louvre m'avait accaparé. J'y revenais et je m'y consolais. Fra Angelico me donnait des visions. »

Trois maîtres surtout ont ses préférences : Mantegna, Michel-Ange et son compatriote Poussin, dont il lit les lettres. Parmi les modernes, Delacroix seul l'attire vraiment : il n'aime pas le Luxembourg.

Ainsi, sans maître, Millet va droit aux classiques. Il lit Vasari à Sainte-Geneviève. Il faut noter, dès ses débuts, ce besoin de « raisonner » son art, de le nourrir de principes et d'exemples, de conquérir un style. Il dira à Sensier : « Je vivais au Louvre, au musée espagnol, au musée Standish, aux dessins, et mon attention se portait toujours sur les toiles qui exprimaient justement et fortement... J'ai aimé tout ce qui est puissant ». Il acquiert ainsi une manière sobre et expressive, sensible dès quelques-unes de ses premières œuvres.

Nous n'avons pas de portrait de Millet à son arrivée à Paris ; il s'est du reste rarement représenté lui-même. Dans un crayon, exécuté en 1847, qui fit partie de la collection Marguerite Sensier, il est coiffé d'une sorte de bonnet qui recouvre jusqu'à ses oreilles : le visage est rude et obstiné... Le souci de l'arrangement est plus visible dans le dessin qui appartient à M. Peytel : Millet était bien pourtant, dans ces années qui précèdent 1848, cet artiste romantique au beau visage pâle, qu'éclairent deux yeux un peu inquiets.



II. — PORTRAIT DE MILLET

DESSIN (COLLECTION DE M. PEYTEL) PHOT. BRAUN

III. — PORTRAIT DU BEAU-FRÈRE DE MILLET

Le talent de Millet portraitiste commence seulement d'être reconnu. On n'a retrouvé qu'un petit nombre de ses portraits, mais nous savons qu'il en exécuta beaucoup dans sa jeunesse, pour des prix dérisoires, 10 francs et même 5 francs. Des amis venaient le trouver dans l'atelier de la rue de l'Est, qu'il avait loué avec Marolle, et aussi de petites gens du quartier, des domestiques, des concierges. Il se présenta pour la première fois au Salon, en 1840, avec les deux portraits de MAROLLE et d'un parent, M. L. F. Ce dernier seul fut admis et resta, du reste, inaperçu.

Ses modèles préférés, il les trouve à Gréville, où il vint en vacances, de 1838 à 1840 : ce furent sa mère, sa grand'mère, ses amis Feuardent et une vieille femme à coiffe blanche qu'on appelait la vieille Fanchon. En 1840, apprenant que les récoltes sont médiocres, que sa mère est malade, que sa grand'mère devient aveugle, Millet s'installe dans un petit atelier à Cherbourg. Là, il accepte toutes les besognes, portraits de matelots, de pêcheurs, tableau de sainteté pour une église de village, enseignes de toute sorte : pour un magasin de nouveautés, pour un vétérinaire, pour un saltimbanque. Les journaux du pays parlent de lui. Le Conseil municipal lui commande, pour 300 francs, le PORTRAIT DE M. JAVAIN, le maire décédé peu

auparavant (Hôtel de Ville de Cherbourg). Millet n'eut pour travailler qu'une mauvaise miniature. Le portrait fut jugé peu ressemblant et d'abord refusé ; on vota 100 francs d'indemnité à l'artiste. L'affaire s'arrangea : Millet, en échange d'une gratification nouvelle de 200 francs, fit don à la ville d'un MOÏSE TENANT LES TABLES DE LA LOI (Musée des Médailles de Cherbourg).

En novembre 1841, Millet épousa Mlle Ono, plus âgée que lui et de constitution délicate, qui devait mourir, sans lui laisser d'enfant, en avril 1844. Quelque temps avant sa mort, il « modela avec une justesse profonde, une solidité marmoréenne et en même temps une vivante souplesse ces traits plutôt touchants que réguliers ». (Durand-Gréville.)

A l'Exposition de 1887 a paru le beau portrait du frère de la première Madame Millet, qui appartenait à cette époque à la famille Ono. C'est une œuvre sobre et pénétrante ; le visage et les mains sont d'un modelé remarquable. On a quelquefois, par erreur, confondu LE BEAU-FRÈRE DE MILLET avec Millet lui-même. — Le Musée de Francfort a acquis en 1907 le portrait de M. LECOURTOIS, beau-frère de Madame Millet et le Louvre celui de MADAME LECOURTOIS, qui, par l'intensité des yeux comme par l'âpreté des traits, fait songer à un Philippe de Champaigne. Il n'est pas interdit non plus de chercher dans ces portraits un souvenir de Vélasquez, dont Millet trouvait « nulles » les compositions, mais en qui il reconnaissait « un peintre de race, et du sang le plus chaud ».

III. — LE BEAU-FRÈRE DE MILLET
(COLLECTION PARTICULIÈRE)

PHOT. BRAUN

IV. — ANTOINETTE FEUARDENT

Il est sûr que Millet fut d'abord attiré par la « grande peinture », et en particulier par la peinture religieuse. Après avoir quitté l'atelier de Delaroche, il composa une CHARITÉ, puis des sujets bibliques : JACOB CHEZ LABAN, RUTH ET BOOZ, MOÏSE TENANT LES TABLES DE LA LOI. Toutes ces toiles trahissaient l'influence que Michel-Ange avait exercée sur lui. La médiocre SAINTE BARBE ENLEVÉE AU CIEL, qu'il peignit de 1840 à 1842, pour le docteur Simon, son ami, est davantage inspirée des Espagnols. Nous savons ce qu'il pensait de Vélasquez. Il est sûr que Ribéra et Murillo ont fortement agi sur lui : nous savons que, dès son arrivée à Paris, il fréquentait beaucoup l'admirable collection espagnole, qui devait être dispersée après 1848. Il s'y « trouve des choses impossibles à décrire », écrivait-il à un ami de Cherbourg en 1838.

Mais il fallait vivre. La SAINTE BARBE, toile de trois pieds de hauteur, ne lui avait rapporté que 300 francs... « Que faire ? disait-il. Si je faisais des gens qui fauchent ou qui fanent ? c'est beau de mouvement. — Tu ne les vendras pas, répondait son ami Marolle. — Mais si je représentais des faunes et la vie des bois ? — Oui, mais qui connaît les faunes à Paris ? — Eh bien, que faire ? — On aime les Boucher, les Watteau, les tableaux de vignettes, les femmes nues : fais des pastiches. »

Millet avait une « répulsion très prononcée pour Boucher. Je voyais bien — disait-il — sa science, son talent... Boucher ne faisait pas des femmes nues, mais de petites créatures déshabillées... Watteau non plus n'était pas mon homme. Ce n'était pas le Boucher pornographe, mais c'était un petit monde de théâtre qui me peinait. J'y voyais bien le charme de la palette et la finesse de l'expression et jusqu'à la mélancolie de ces bons-hommes de coulisses condamnés à rire... »

Toute une série de petits tableaux et de pastels de Millet, que Marolle plaçait pour un louis, appartiennent pourtant à ce qu'on a appelé sa « manière fleurie », que nous tenterons plus loin de définir. Les sujets étaient variés : VERT-VERT, LE LUTRIN VIVANT, LA LECTURE DU ROMAN, UNE JOURNÉE A TRIANON, SOLDAT FAISANT UNE DÉCLARATION A UNE SERVANTE, LE CALENDRIER DES VIEILLARDS, qui illustrait un des contes les plus gaillards de La Fontaine. Au Salon de 1844, Millet envoya un petit tableau, UNE LAITIÈRE, et un pastel, LA LEÇON D'EQUITATION, remarqués par Thoré.

La toile où il a fixé les traits de la petite ANTOINETTE FEUARDENT est à peine un portrait, c'est une véritable figure de fantaisie : la fillette, coiffée d'un foulard rose, pieds nus, à genoux, se regarde dans une glace et rit, en faisant des grimaces. L'œuvre est charmante, d'une couleur puissante, d'un modelé accentué, et caractérise vraiment cette manière fleurie, qui comportait évidemment quelque virtuosité. Elle a figuré à l'Exposition de 1887 et se trouve aujourd'hui dans la collection Byers, à Pittsburg.

IV. — ANTOINETTE FEUARDENT
(COLLECTION PARTICULIÈRE)

PHOT. BRAUN

V. — PORTRAIT D'UN OFFICIER DE MARINE

*Le portrait d'*ANTOINETTE FEUARDENT *fut sans doute exécuté en 1844. La même année, Millet revenait une fois de plus dans le Cotentin. Sa femme venait de mourir; sa situation ne s'améliorait pas; il songeait à abandonner Paris. Le sous-préfet de Cherbourg lui proposa la place de professeur de dessin au collège de la ville; c'était renoncer au travail varié, obstiné, des années précédentes : il refusa.*

*C'est l'époque de son second mariage. Il épousa M*lle *Catherine Lemaire, de Lorient. Il ne rentra pas directement à Paris, mais passa plusieurs mois de l'année 1845 au Havre, où il avait réussi à trouver des clients dans le monde des commerçants, des armateurs, des officiers de marine, capitaines au long cours, commandants ou employés du port; il peignit même, rapporte Sensier, une « Señora » en costume de soie rose et bleue, couchée sur un canapé. C'est au Havre qu'il connut le jeune Eugène Boudin, le peintre de Honfleur et des côtes normandes, qui n'était encore qu'un amateur. Il l'encouragea et le conseilla pendant quelques mois.*

Nous reproduisons ici le beau PORTRAIT D'OFFICIER DE MARINE *que possède le musée de Rouen (H. 0m80; L. 0m63) et qui fut acquis pour la somme de 800 francs. C'est une œuvre grave, austère*

même, où se marquent le souci de vérité qui anime le peintre, son art d'exprimer la vie la plus intérieure, la puissance de son dessin. Il faut rapprocher ce portrait de celui qu'a acquis en 1905 le musée de Lyon, où le marin, plus fier peut-être encore, tient son sabre sous le bras. — Le musée de Berne possède le PORTRAIT DE M. WANNER, consul de Suisse au Havre (H. 1m31; L. 1m15), debout, vêtu d'une longue redingote sombre. Une seule tache claire : le grand front lumineux encadré de longs cheveux.

Millet avait montré dans ces quelques œuvres tout son talent de portraitiste ; il ne persévéra pas dans ce genre. Après 1848, il y renoncera à peu près définitivement. On connaît bien de lui quelques petits portraits au crayon noir, qu'il exécuta après cette date, fins, minutieux, d'une expression douce et attendrie : ce sont les figures de ses amis (Karl Bodmer, le paysagiste ; Mme Sensier ; Mme Sensier mère ; William Morris Hunt, le peintre américain) ; de sa femme (voir le beau dessin de la collection Dollfus), et de sa famille (voir le portait d'Auguste Millet, dans la collection Moreau-Nélaton, au Louvre, nº 180). Il va perdre l'habitude du modèle ; les personnages de ses tableaux rustiques seront conçus dans son atelier, d'après de simples croquis qui lui fourniront les gestes plutôt que les détails de l'expression. Nous verrons qu'à son souci de la vérité littérale va se substituer un désir, qui grandira, de fixer les « types » plutôt que les individus.

V. — UN OFFICIER DE MARINE

(MUSÉE DE ROUEN)

PHOT. BULLOZ

VI. — L'OFFRANDE A PAN

Millet rentra à Paris avec quelque argent, qu'il avait tiré de ses travaux du Havre ; il n'en devait plus bouger jusqu'à son départ définitif pour Barbizon, en 1849. Il s'installe rue de Rochechouart ; il a des amis, Diaz, Charles Jacque, qui s'intéressent à lui. Les grandes compositions lui demeurent interdites : il faut leur consacrer trop de temps ; il n'y réussit pas, du reste ; au Salon de 1846, son SAINT-JÉRÔME est refusé. Lui qui affirmait : « Je pourrais passer ma vie face à face avec l'œuvre de Poussin que je n'en serais pas rassasié », il doit se plier aux exigences des marchands, qui profitent de sa misère pour le mal payer. Ils continuent d'exiger de lui des « scènes de genre », si fort à la mode vers le milieu du XIXe siècle.

C'est l'époque la plus brillante de la « manière fleurie », qu'il avait adoptée depuis 1840 environ. Les sujets sont variés : une réplique du VERT-VERT signalé plus haut, un ENFANT DÉNICHANT DES NIDS (pastel), une BACCHANALE D'ENFANTS, des BOHÉMIENS, une LEÇON DE FLUTE, une RÉUNION DE JEUNES FEMMES ET DE JEUNES HOMMES AU REPOS SOUS DES ARBRES, L'AGE D'OR, un JEUNE HOMME FAISANT BOIRE UNE JEUNE FILLE PRÈS DE LA STATUE DE BACCHUS, DEUX AMOUREUX DEVISANT, une JEUNE FILLE CHASSANT LES MOUCHES DU VISAGE DE SON AMOUREUX ENDORMI, un SACRIFICE

A PRIAPE, une BACCHANTE IVRE SOUTENUE PAR DEUX JEUNES BACCHANTES ; voici encore DAPHNIS ET CHLOÉ assis au bord d'un ruisseau, motif qu'il reprendra en 1865.

Ce sont là de petits morceaux, rapidement exécutés, mais avec verve, et qui assouplissent sa main. Il dépouille sa raideur originelle de paysan timide ; il abandonne les pratiques d'atelier ; les noirs et les ombres opaques de ses figures disparaissent. « Il peint — dit Sensier — avec une sorte d'emportement, avec le plaisir de l'homme qui se sent plein de vie, plein de dons et qui déjà devine les secrets des maîtres. » Il détruit sans cesse et repeint sur la toile. Il y a là davantage que dans les menues compositions de ses contemporains, de Tassaert, par exemple, si bien doué : un sentiment tendre, un sens exquis, un peu mince parfois, de la mythologie, un don de mêler les figures et le paysage qui rappelle Diaz, une chaleur de ton qui évoque Delacroix, et toujours un écho affaibli de Prudhon. Mais le grand maître de Millet, c'est alors Corrège, dont l'inspire le modelé puissant et doux.

L'OFFRANDE A PAN est la plus connue de ces scènes. La jeune fille, à demi-nue, couronne de fleurs un terme de pierre à tête de faune. Deux autres jeunes filles regardent, curieuses. Il y a de la vivacité et même de la force dans le corps qui se penche et le geste qui couronne ; et ce paganisme reste charmant, parce qu'il n'emprunte rien à la convention. Le tableau, qui fit partie de la collection Bruyas, est entré en 1868 au Musée de Montpellier.

VI. — L'OFFRANDE A PAN
(MUSÉE DE MONTPELLIER)

PHOT. BULLOZ

VII. — RETOUR DE PÊCHE

Il y a loin pourtant de L'OFFRANDE A PAN *de Millet au* VŒU A L'AMOUR *de Fragonard, qu'il n'est pas interdit d'en rapprocher. Dans ces petits tableaux souvent libertins, il aurait fallu de l'élégance, une grande légèreté de touche : Millet, quoiqu'il en ait, ne peut maîtriser la force qui est en lui ; il prodigue les coups de brosse ; son pinceau n'a pas la finesse lumineuse qui conviendrait ; parfois aussi il accuse les formes avec lourdeur. M. André Michel a fort bien défini le tempérament du Millet de ce temps : « Il est désireux d'apprendre les belles méthodes : il y apporte une application un peu lourde et massive, le goût de la matière abondante et des empâtements comme on les aimait alors dans la jeune école, plus de volonté que d'entrain véritable et de réflexion que de souplesse. Il n'était décidément pas destiné à mourir dans la peau d'un virtuose ». (Notes sur l'Art moderne.)*

Sa « manière fleurie » triomphe surtout dans le nu. LA FEMME NUE VUE DE DOS SUR UN LIT, *de la collection Spencer, à New-York, est remarquable par sa souplesse et sa couleur éclatante. Le Louvre a acquis récemment deux beaux crayons, représentant l'un une femme vue à mi-corps (don Walter Gay, 1913), l'autre une femme s'essuyant (don de la Société des Amis du Louvre, 1913). C'est également l'époque des* BAIGNEUSES, *dont on*

connaît plusieurs variantes ; le Louvre possède une des plus curieuses, achetée 810 francs à la vente Millet de 1875 par le Musée du Luxembourg. Ce n'est plus, déjà, la « manière fleurie » des tableaux mythologiques ; le décor a disparu ; il n'y a plus que la recherche du modelé sur deux corps de femmes.

Burty rapporte que Diaz déclarait à Millet : « Tes baigneuses sortent de l'étable », ce qui irritait Millet. Mais il désirait de plus en plus abandonner le genre artificiel auquel son nom semblait lié. Il commence, dès 1845-1846, à représenter des scènes rustiques ou familières : des moissonneurs, des casseurs de pierres, des bergères apparaissent dans son œuvre ; il reprendra quelques-uns de ces motifs. LES ENFANTS NUS JOUANT AVEC L'AGNEAU NOUVEAU-NÉ sont une « bergerie » telle que l'eût conçue le XVIII[e] siècle ; la bergère est ici à demi-nue et s'avance en dansant. Dans la célèbre composition, L'AGNEAU NOUVEAU-NÉ, qu'il exécutera plus tard, la bergère marche doucement, portant l'agneau avec précaution et suivie de son troupeau.

Parfois lui reviennent des souvenirs de son enfance ; il représente des pêcheurs, des marins. LE RETOUR DE PÊCHE, que nous reproduisons, montre une femme qui s'avance, un large panier rempli de poissons sur sa tête, tirant son enfant à peu près nu, qui se retourne vers un chien dont on aperçoit le museau. Il y a là quelque convention et même quelque équivoque : l'enfant ressemble à un amour plutôt qu'à un petit paysan ; l'œuvre n'en reste pas moins d'une grande franchise de mouvement.

VII. — RETOUR DE PÊCHE
(COLLECTION PARTICULIERE)

PHOT. KUHN

VIII. — ŒDIPE DÉTACHÉ DE L'ARBRE

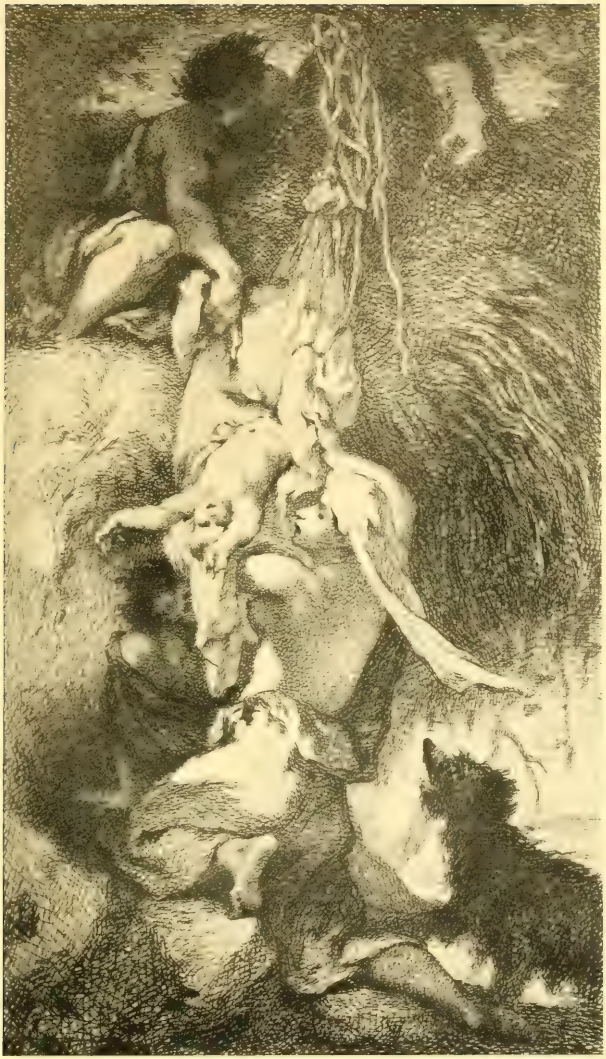
(Eau-forte de Hédouin)

L'ŒDIPE DÉTACHÉ DE L'ARBRE, que Millet exposa au Salon de 1847, est la dernière tentative importante qu'il fit dans la « grande peinture ». Il est resté un romantique inquiet, sur lequel l'exemple de Delacroix continue d'agir. Quand ses Amours et ses Nymphes, qui le faisaient vivre, lui laissaient quelque loisir, c'est à illustrer quelque légende qu'il s'employait. C'est, par exemple, dans LES ÉTOILES FILANTES, l'épisode de Paolo et Francesca : deux couples enlacés traversent l'espace où des étoiles brillent (ancienne collection Henri Rouart) ; c'est encore LA TENTATION DE SAINT HILARION, LA RÉSURRECTION DE LAZARE, L'ENLÈVEMENT D'HYLAS. Au Salon de 1846, il présenta un SAINT JÉRÔME TENTÉ : l'œuvre fut refusée ; Millet l'effaça et, sur la toile, il peignit son ŒDIPE (1^m32 de hauteur sur 0^m76 de largeur), qu'il offrit à son ami, le graveur Karl Bodmer, en échange d'un prêt de 200 francs. Nous le reproduisons ici d'après l'eau-forte que Hédouin exécuta pour le catalogue de la vente Faure, en 1873 (14.900 francs).

Le sujet est simple. Un berger détache les liens qui retiennent captif le petit Œdipe ; au bas de l'arbre, une femme au torse nu le reçoit dans ses bras. Le paysage est noyé dans l'ombre : on distingue des arbres, des rochers, une vieille femme, un chien noir qui aboie. Il y a là des idées

de romantique : Philippe Burty, revoyant l'œuvre 30 ans plus tard, songera à Delacroix. C'était la matière d'un tableau d'école ; Millet y voyait tout autre chose, — « un prétexte pour m'exercer dans le nu et le modelé lumineux, un morceau comme en faisaient les compagnons du Devoir pour aborder la maîtrise ». A la même époque, Daumier, dont l'art fut parfois si voisin de celui de Millet et qui fit comme lui « un stage dans la mythologie et dans l'histoire » (Roger Marx), traitait le même sujet dans un tableau qui figura à la Centennale de 1900.

Ce que les critiques contemporains remarquèrent surtout dans le tableau de Millet, ce fut la violence inutile du coloris. Paul Mantz, écrivait : « M. J.-F. Millet ne se sert pas d'une brosse, comme le commun des mortels, mais d'une truelle ». Pour recouvrir les vestiges du SAINT-JÉRÔME mal effacé, Millet avait multiplié les mortiers et les pâtes. Lorsque l'ŒDIPE reparut en 1873, à la vente de M. Faure, Mantz eut peine à reconnaître l'œuvre : « Un secret travail de désorganisation s'est produit dans cette peinture trop chargée : les personnages sont rentrés dans les fonds, l'ensemble s'est enveloppé d'un brouillard grisâtre ». Théophile Gautier et Thoré furent les premiers à reconnaître les mérites de Millet et les défauts de son œuvre : « Cela est torché avec une audace et une furie incroyables, — écrivit Gautier, — à travers une pâte épaisse comme du mortier, sur une toile râpeuse et grenue, avec des brosses plus grosses que le pouce. » C'est « une peinture apocalyptique, qui dépasse en barbarie et en férocité les plus farouches esquisses du Tintoret et de Ribera ».



VIII. — ŒDIPE
(EAU-FORTE DE ED. HÉDOUIN)

PHOT. DURAND-RUEL

IX. — LE VANNEUR

En 1848, Millet exposa une CAPTIVITÉ DES JUIFS A BABYLONE, composée à la manière de Poussin : ce ne fut pas un succès ; en 1848 et 1849, il exécute encore un SAMSON ET DALILA, un MERCURE ENLEVANT LE TROUPEAU D'ARGUS ; après quoi la peinture d'histoire n'existera plus pour lui. A ce même Salon de 1848, que la République venait de rendre libre par la suppression du jury, parut LE VANNEUR. Des peintres comme Cals, Jeanron, Decamps lui-même, commençaient de s'intéresser à la vie populaire. Il y a bien là certaines influences littéraires, celle de George Sand par exemple, et, parfois même, les traces d'un socialisme enfantin et généreux. Comment Millet, resté paysan, ne serait-il pas tenté par cette peinture « plébéienne » ? Il est en pleine possession de son métier ; depuis dix ans il s'est essayé dans tous les genres ; le portrait ne peut le faire vivre ; la grande peinture ne lui convient pas ; il est las de ses Baigneuses et de ses nudités. On a un témoignage curieux de cette époque de transition : c'est un dessin qui fut exposé en 1887, à l'Ecole des Beaux-Arts, et qui appartenait alors à M. Louis-Eugène Lefèvre. « Largement et libidineusement traité à la façon d'un Fragonard », il représente SUZANNE ET LES VIEILLARDS ; sur le revers de la feuille, Millet a dessiné un BERGER (Coll. Oct. Uzanne, vente du 30 mai 1908).

Depuis 1845 environ, il s'essayait à des sujets intimes ou rustiques ; LA CUEILLEUSE DE HARICOTS VERTS, LA VEILLÉE, LA COUSEUSE, un JEUNE HOMME ROULANT UNE BROUETTE D'HERBES, une VIEILLE FEMME REVENANT DE FAIRE DU BOIS, des CARRIERS TIRANT AU TREUIL DES MOELLONS A CHARENTON, des TERRASSIERS AUX ÉBOULEMENTS DE MONTMARTRE : voilà des titres significatifs. Ses préoccupations morales apparaissent davantage dans une MÈRE DEMANDANT L'AUMÔNE, dans LE LUNDI DE L'OUVRIER (deux ivrognes vus de dos), dans LA FAMILLE DU PÊCHEUR (1847-48).

C'étaient là des œuvres rapidement composées, parfois même simplement esquissées. LE VANNEUR, au contraire, avait été très étudié, comme le montrent plusieurs dessins préparatoires. La simplicité du sujet fut louée. « LE VANNEUR — écrivit Th. Gautier — qui soulève son van de son genou déguenillé et fait monter dans l'air, au milieu d'une colonne de poussière dorée, le grain de sa corbeille, se cambre de la manière la plus magistrale. Il est d'une couleur superbe ; le mouchoir rouge de sa tête, les pièces bleues de son vêtement délabré sont d'un caprice et d'un ragoût exquis. »

Le tableau, peint sur acajou (H. 0m79, L. 0m59), fut acheté 500 francs par Ledru-Rollin ; il figura ensuite dans diverses collections. M. Chauchard l'a légué au Louvre, qui en possède aussi une réduction provenant de la collection Thomy-Thiéry.

IX. — LE VANNEUR

LOUVRE (COLLECTION CHAUCHARD)

PHOT. BRAUN

X. — LA LIBERTÉ (Dessin)

Eugène Delacroix écrit dans son Journal, le 6 avril 1853 : « Dans la matinée, on m'a amené Millet. Il parle de Michel-Ange et de la Bible, qui est, dit-il, le seul livre qu'il lise ou à peu près. Cela explique la tournure un peu ambitieuse de ses paysans. Au reste, il est paysan lui-même et s'en vante. Il est bien de la pléiade ou de l'escouade des artistes à barbe qui ont fait la révolution de 1848, ou qui y ont applaudi, croyant apparemment qu'il y aurait égalité des talents, comme celle des fortunes. Millet me parut cependant au-dessus de ce niveau comme homme, et, dans le petit nombre de ses ouvrages, peu variés entre eux, que j'ai pu voir, on trouve un sentiment profond, mais prétentieux, qui se débat dans une exécution ou sèche ou confuse. » Il y a dans ces lignes, les seules que Delacroix ait consacrées à Millet, beaucoup de pénétration, mais il est faux que Millet ait été un « révolté », comme Courbet. Nous verrons qu'il a toujours prétendu se distinguer de ce dernier. Il se défendra sans cesse d'être socialiste : « Je repousse de toutes mes forces le côté démoc, tel qu'on l'a compris en langage de club, et qu'on m'a voulu attribuer..... Je n'ai jamais eu l'idée de faire un plaidoyer quelconque. Je suis paysan paysan ». (Lettre à Sensier, 23 avril 1867.)

Il reste toutefois qu'à l'art de Millet, comme à

celui de Daumier, et de Courbet, les idées de 1848 paraissaient favorables ; la nomination de Jeanron à la Direction des Musées nationaux était significative. La direction des Beaux-Arts consentit à Millet, toujours misérable et maintenant chargé d'enfants, un secours de 100 francs ; Ledru-Rollin vint le voir, lui acheta son VANNEUR 500 francs, et lui apporta une commande de 1800 francs.

Un concours fut ouvert pour une figure de la RÉPUBLIQUE ; plus de 500 artistes y participèrent, et parmi eux, Diaz, H. Flandrin, Daumier, dont l'esquisse se trouve aujourd'hui dans la collection Moreau-Nélaton, Millet enfin, qui ne fut pas récompensé. Il exécuta d'autres figures allégoriques : le musée de Reims possède une assez médiocre ÉGALITÉ ; dans le dessin que nous reproduisons et qui n'est pas sans gaucherie, la LIBERTÉ est assise sur un trône, la lance à la main droite et contemple ses ennemis vaincus et entassés à ses pieds ; on la retrouve, dans un autre pastel, en bonnet rouge, un glaive dans la main droite, traînant les cadavres des rois dans un mouvement large et puissant.

La chute de la République ne surprit pas Millet. Il écrivait en 1851 : « Toutes ces imprudentes paroles nous amèneront le despotisme, et la Liberté s'en ira loin de nous ». Mais il a déjà quitté Paris ; les événements politiques ne l'intéressent plus ; il n'en parle pas dans ses lettres jusqu'en 1870. Sans relations avec le monde officiel, il ne recevra pendant tout le Second Empire qu'une seule commande, en 1858 ; et il ne sera décoré qu'en 1868.

X. — LA LIBERTÉ

DESSIN (COLLECTION PARTICULIÈRE)

PHOT. BRAUN

XI. – LE SEMEUR (Lithographie)

LE SEMEUR, dont Sensier avait pu voir une ébauche dès sa première visite à Millet en 1847, parut au Salon de 1850. Il faut relire la description de Gautier : « La nuit va venir, déployant ses voiles gris sur la terre brune ; le semeur marche d'un pas rythmé, jetant le grain au sillon, et il est suivi d'un vol d'oiseaux picoreurs ; de sombres haillons le couvrent ; sa tête est coiffée d'une sorte de bonnet bizarre ; il est osseux, hâve et maigre.... Il y a du grandiose et du style dans cette figure au geste violent, à la tournure fièrement délabrée, et qui semble peinte avec la terre qu'il ensemence ».

D'autres critiques, Clément de Ris, A. de la Fizelière, louèrent la beauté de l'exécution. Hugo, mieux que tout autre, d'un style magnifiquement cadencé, traduisait la beauté du SEMEUR de Millet quand il écrivait dans *Napoléon-le-Petit* : « C'était cet ouvrier mystérieux qu'on voit au crépuscule, marchant à grands pas dans les sillons, et lançant dans l'espace, avec un geste d'empire, les germes, les semences, la moisson future, la richesse de l'été prochain, le pain, la vie... »

Le public fut sensible surtout à la simplicité du sujet, à ses intentions morales. On compara Millet à Pierre Dupont ; et Millet s'en irritait à bon droit.

Son SEMEUR *fait songer à ceux du* XIII^e^ *siècle, qui figurent parmi les beaux calendriers sculptés de Paris, de Chartres, d'Amiens, petits tableaux — a dit M. Mâle, — où « l'homme fait des gestes éternels ».*

Le SEMEUR *est aujourd'hui en Amérique, ainsi qu'une réplique que Millet en fit à cette époque. M. Durand-Gréville les vit en 1887, l'un dans la collection de M. Quincy A. Shaw, à Boston, l'autre dans la collection de M. W.-H. Vanderbilt, à New-York ; le second était alors mieux conservé. Millet a repris, plus tard, le sujet au pastel et à la plume, mais il l'a affaibli ; il s'est préoccupé davantage des accessoires, de l'attelage, des arbres ; le caractère sculptural de la figure a disparu, et le geste « héroïque » est devenu un geste machinal.*

Nous reproduisons ici la belle lithographie que Millet lui-même exécuta en 1851 (cat. Delteil, n° 22) : c'est la seule pièce importante de son œuvre de lithographe. Il avait, en 1849, composé une vignette pour une romance, Où donc est-il? et un portrait de Châteaubriand, que l'on n'a pas retrouvé. Pour son ami le paysagiste Karl Bodmer, fixé lui aussi à Barbizon, il fit les figures de plusieurs lithographies dans l'Histoire des premiers Colons d'Amérique, publiée par Goupil en 1852. On doit y rattacher plusieurs dessins intéressants, destinés aux œuvres de Fenimore Cooper (2^e^ vente Henri Rouart, n^os^ 239 et 240). En 1858, enfin, Millet exécutera, pour le frontispice d'une brochure de son ami Sensier, le portrait d'Olivier de Serres. C'est là tout son œuvre de lithographe.

XI. — LE SEMEUR

LITHOGRAPHIE (COLLECTION STRŒLIN)

PHOT. LEMARE

XII. — LES BOTTELEURS

Pour la commande qu'il avait reçue de l'Etat en 1848, Millet exécuta un grand tableau, AGAR ET ISMAËL DANS LE DÉSERT (aujourd'hui au musée Mesdag, à la Haye). « Millet — dit Sensier — avait cédé à son entrainement vers le nu ; mais quand l'AGAR fut quasi terminée, il la répudia comme une pensée obscure et il se mit à composer une belle scène champêtre : DES FANEURS ET DES FANEUSES SE REPOSANT PRÈS DE MEULES DE FOIN. Voici ce qui avait produit en lui cette évolution. Un soir, devant la vitrine de Deforge, il aperçut deux jeunes gens examinant un tableau de lui, des BAIGNEUSES. L'un disait : « Connais-tu l'auteur » de ce tableau ? — Oui, répondit l'autre, c'est un » nommé Millet qui ne fait que des femmes nues ». Ces quelques mots le blessèrent au vif ; il se crut condamné à la nudité à perpétuité, et sa dignité se révolta. » C'est la crise décisive ; nous l'avons vue se préparer depuis 1845.

Il ne peut plus vivre à Paris, qu'il n'a jamais aimé ; il partira définitivement pour Barbizon, quand ses FANEURS seront terminés ; en attendant, il s'en va dans la campagne voisine, à Saint-Ouen ; en quelques heures il peint des NAGEURS AU SOLEIL COUCHANT, des MOISSONNEURS ENDORMIS,

des CHEVAUX A L'ABREUVOIR DE LA FONTAINE DE MONTMARTRE, des BŒUFS ALLANT A L'ABATTOIR. Au Salon de 1849, il expose une PAYSANNE ASSISE. Il est déjà maître de son dessin ; il a encore toute sa fougue de coloriste. Dans les FANEURS ET FANEUSES SE REPOSANT PRÈS D'UNE MEULE DE FOIN, il y a un bel effort de composition : à l'ombre d'une meule des paysans sont étendus, une faneuse est debout, leurs corps sont largement dessinés ; au fond, un paysage très clair. Placé au château de Saint-Cloud pendant le second Empire, ce tableau a été remis récemment par le Ministère de l'Instruction publique au Louvre ; il y sera bientôt exposé et offrira l'attrait d'une œuvre inédite.

Les BOTTELEURS de foin, que l'on vit au Salon de 1850, doivent être rapprochés des FANEURS de 1849 ; mais l'exécution en est infiniment supérieure ; on admira « cette sorte de corps à corps des hommes avec les gerbes qu'ils étreignaient en haletant sous un ciel aux souffles de fournaise » (H. Marcel) ; la faneuse qui est debout, devant eux, est d'une beauté simple et tranquille. Th. Gautier fit des réserves sur le coloris : « M. Millet a un système d'empâtement grenu vraiment poussé trop loin. Ses peintures, qui semblent faites sur de la pierre ponce, ont l'air de mourir de soif et d'implorer une goutte d'huile ou d'essence..... Avec les couleurs qu'il a employées pour son ŒDIPE, pour son VANNEUR et son SEMEUR, Millet aurait eu de quoi peindre toute une galerie ». Le tableau a été légué au Louvre par M. Thomy-Thiéry.

XII. LES BOTTELEURS

LOUVRE (COLLECTION THOMY-THIERRY)

PHOT. DRUET

XIII. — BERGÈRE ASSISE

C'est dans l'été de 1849 que Millet quitta Paris définitivement, en compagnie de son ami, le peintre-graveur Charles Jacque. La forêt de Fontainebleau, depuis longtemps déjà, attirait de nombreux artistes, comme Corot, Paul Huet, Decamps, Barye, Daubigny, Léon Belly, Diaz ; presque tous logeaient à Barbizon, chez le père Ganne. Théodore Rousseau, qui s'y était définitivement fixé, allait devenir l'ami le plus intime de Millet.

Barbizon « était alors un pauvre village dont les maisons alignées s'étendaient de chaque côté de la rue qui le traverse et la population y vivait à peine du travail de la terre..... Millet avait dû se contenter d'une seule chambre où il vivait avec sa femme et les trois enfants qu'il avait déjà. Une misérable cabane lui servait d'atelier. Mais bientôt, avec le rapide accroissement de sa famille, cette première installation étant par trop insuffisante, il louait, pour 160 francs par an, une petite maison située vers le milieu du village et qu'il habita jusqu'à la fin de sa vie. Avec les neuf enfants qu'il eut plus tard, le ménage y était fort à l'étroit..... Une grange contiguë fut ensuite disposée, à peu de frais, en atelier. Le mobilier en était des plus

sommaires : une table, deux chaises, un divan recouvert d'indienne, pour les visiteurs; des chevalets, des toiles, des ustensiles de peinture et, aux murailles, quelques plâtres, des moulages, des frises du Parthénon ou de la colonne Trajane. » (Em. Michel, La Forêt de Fontainebleau.)

Barbizon est situé à la lisière de la forêt ; de l'autre côté, la plaine de Chailly s'étend, immense, toute droite. Millet ne sera pas comme Rousseau, comme Diaz, le peintre de la forêt : il ne sera pas un pur paysagiste. Mais il a goûté le charme des bois profonds où il aimait à s'enfoncer ; il a su réaliser, d'une façon incomparable, certains effets de neige dans la forêt. Les arbres, les buissons, les rochers forment le décor très vivant, très réel, de beaucoup de ses scènes rustiques : il a associé ainsi les champs et les bois.

La BERGÈRE ASSISE, couverte d'un long manteau aux plis lourds, coiffée d'un bonnet, a mené ses moutons, qui se dissimulent derrière les rochers, à la lisière de la forêt voisine ; les arbres, longs et fins, composent un fond d'une grandeur austère. Il faut admirer l'extraordinaire dessin de cette figure ; la main qui l'a tracée est sûre d'elle-même ; elle dédaigne les minuties, construit et simplifie. — On rapprochera de ce tableau, qui fit partie de la collection Péreire, plusieurs petites œuvres du même temps (1850-53) et de la même inspiration et, parmi elles, la TRICOTEUSE de la collection Chauchard (Louvre).

XIII. — BERGÈRE ASSISE
(ANCIENNE COLLECTION PEREIRE)

PHOT. KUHN

XIV. — LE REPAS DES MOISSONNEURS

(Esquisse peinte)

Plus que la forêt, la campagne, avec ses champs, ses cultures, les hommes qui l'animent, attire Millet. Il surprend le paysan, dans la variété infinie de ses travaux. Voici L'HOMME QUI RÉPAND DU FUMIER, *dont le geste est gauche et court, mais dont l'accent est puissant (l'œuvre fut acquise par Th. Rousseau) ; voici* LE PAYSAN ET LA PAYSANNE ALLANT TRAVAILLER AUX CHAMPS, *dont Millet tirera une douzaine d'années plus tard, en 1863, son eau-forte célèbre,* LE DÉPART POUR LE TRAVAIL ; *voici encore une* FEMME BROYANT DU LIN ; *enfin* LES QUATRE SAISONS, *thème qu'il reprendra.*

Au Salon de 1853 (il n'avait rien envoyé en 1852), Millet exposa trois toiles : UN BERGER, EFFET DU SOIR ; LA TONDEUSE DE MOUTONS ; LE REPAS DES MOISSONNEURS. *Les critiques, Clément de Ris, Gautier, Théodore Pelloquet, Paul de Saint-Victor, furent favorables. Millet obtint une seconde médaille. Les deux premiers tableaux lui furent achetés par le peintre américain William Morris Hunt, qui s'était fixé quelque temps près de lui à Barbizon.* LES MOISSONNEURS *ont pris place au musée de Boston ; M. Walter Gay a donné récemment au Louvre une admirable esquisse peinte, que nous reproduisons, de cette œuvre considérable par les intentions qu'elle exprime et l'ampleur de l'exécution. Millet y travaillait depuis longtemps déjà ;*

le 18 décembre 1851, il écrivait à Sensier : « Je ferai effectivement pas mal de croquis et de morceaux d'après nature pour mon tableau RUTH ET BOOZ *», le titre qu'il voulait d'abord lui donner et qui convient à son inspiration religieuse. Il a librement traduit la légende biblique ; à l'ombre des meules, sous le soleil accablant de midi, les paysans et les paysannes se sont groupés pour le repas commun ; d'un geste simple, un jeune homme invite une petite moissonneuse, toute chargée de blés, à entrer dans le cercle.*

Jamais peut-être Millet ne réunit autant de personnages dans une toile ; de là l'impression de complexité qu'elle a laissée à quelques critiques ; la composition en est pourtant puissante et équilibrée. Les figures, pour lesquelles il exécuta de nombreux dessins, sont admirables de vigueur. « Il y a à gauche une certaine figure de femme qui porte des blés dans sa robe, devant laquelle on s'extasierait si elle était signée de Michel-Ange » — écrivait Clément de Ris dans l'Artiste. Et le même critique, tout en faisant des réserves sur le dessin « grossier », la couleur sans éclat de Millet, annonçait en lui un maître : « Il possède, naturellement et sans effort le sentiment du style ». Paul de Saint-Victor voyait là « une idylle d'Homère traduite en patois. Les rustres... sont d'une laideur superbe, brute, primitive, pareille à celle des statues éginétiques et des figures de captifs sculptées sur les tombeaux égyptiens. » C'est donc bien le style que les critiques s'accordaient à louer dans les figures de Millet : il sera curieux de relever sur ce point leurs variations.

XIV. — LE REPAS DES MOISSONNEURS
ESQUISSE (MUSÉE DU LOUVRE)

PHOT BRAUN

XV. — LES RAMASSEURS DE VARECH

(dessin)

En 1854, Millet retourna en Normandie. Il avait perdu successivement, en 1851, sa grand'mère, Louise Jumelin, et sa mère en 1853 ; il ne les avait pas revues. Il lui fallut aller régler la succession maternelle ; ils étaient huit enfants, et il était l'aîné des fils ; ses sœurs s'étaient mariées ; ses frères quittaient le pays ; l'ancien domaine fut morcelé ; malgré sa pauvreté, Millet laissa à l'un de ses frères sa part de maison et de terre ; il ne garda que les livres. Ce premier voyage fut très rapide. L'argent qu'il tira de la vente de ses dessins, et surtout les 2000 francs que lui valut la FEMME DONNANT A MANGER AUX POULES, *lui permirent d'aller passer quatre mois à Gréville, avec les siens, dans l'été de 1854.*

Il travailla beaucoup ; une douzaine de peintures, une vingtaine de dessins, deux livres d'esquisses sont le résultat de ce séjour. Il se plut à fixer sur la toile ou le papier les lieux auxquels s'attachaient ses premiers souvenirs : la maison, le jardin, les étables, le puits, les prairies voisines (voir fig. 1). Il gardera plusieurs de ces études dans son atelier

de Barbizon (voir vente de 1875, nos 8 et suiv., 57 et suiv., 150 et suiv.). Il les utilisera ; à certains de ses tableaux « normands », il ne cessera de travailler ; LE HAMEAU COUSIN, commencé en 1855, sera terminé dix-neuf ans plus tard. Le Louvre possède (collection Chauchard) un pastel (1858 à 1860) intitulé LA FEMME AU PUITS, représentant la cour de sa maison natale.

Les marines de cette époque sont surtout des « études », études de falaises, de rochers, de mer calme ou orageuse. Millet aime à y introduire l'homme, comme dans ses forêts et dans ses champs ; il montre le pêcheur dans sa barque, tendant sa voile, ou tirant ses filets, ou bien des paysans ramassant du varech dans les rochers qui bordent la falaise. Il a traité ce sujet plusieurs fois. M. Alfred Beurdeley en possède une belle esquisse, qui a figuré en 1912 à l'Exposition centennale de l'art français à Saint-Pétersbourg ; l'étude que nous reproduisons ici est d'un beau caractère dramatique. Mentionnons enfin l'eau-forte inachevée intitulée LES TIREURS DE VARECH, une des premières que Millet ait exécutées, et qu'on ne peut considérer que comme un essai. (Cat. Delteil, 8.)

Deux de ses frères, Jean-Baptiste et Pierre, sentent auprès de lui s'éveiller en eux une vocation, l'un de peintre, l'autre de sculpteur ; ils quittent Gréville et le suivent à Barbizon. Millet sera leur maître ; plus tard ils exécuteront l'un et l'autre des gravures sur bois d'après ses dessins.

XV. — LES RAMASSEURS DE VARECH

DESSIN (COLLECTION PARTICULIÈRE)

PHOT. KUHN

XVI. — LA CUEILLETTE DES POMMES

Le grand public longtemps ignorera Millet ; mais plusieurs critiques ont déjà reconnu son talent ; Quelques amateurs s'intéressaient à lui. De Barbizon, il venait de temps en temps à Paris, pour placer de petites toiles. Sensier, entré au ministère de l'Intérieur, après avoir rempli sous la République les fonctions de chef de bureau des musées, était son correspondant à Paris ; il lui fournissait ses couleurs et ses toiles ; il s'entendait avec les marchands, et rencontrait bien des refus. Millet lui écrivait souvent ; ces lettres, « témoignages de ce passé douloureux..., il serait trop cruel pour notre génération contemporaine de les publier toutes », — a écrit Sensier. Il a donné des fragments de quelques-unes. M. Henry Marcel a pu lire les autres. La plupart d'entres elles roulent, à la vérité, sur d'humbles détails d'installation, de ménage, de température, sur la santé de Millet, toujours précaire, sur ses migraines, sur les menus incidents du village de Barbizon, et, trop brièvement, sur ses projets de tableaux, sur le degré d'avancement de ceux qu'il a entrepris. Ce sont surtout des plaintes sur sa misère ; le 19 janvier 1854, il demande à Sensier de lui envoyer « une somme quelconque d'argent depuis 50 francs jusqu'où vous pourrez aller... Tout de suite, tout de suite, il me reste juste deux francs. Vous me direz que

je n'aurais pas dû attendre si tard ; mais encore avant-hier je suis resté étendu comme un veau toute la journée... »

Cependant des amateurs se présentent, M. Atger d'abord, qui lui commande des dessins, « pour la plupart sur papier gris ou bleu, relevés de touches de gouache blanche, ombrés par coups d'estompe, exécutés vivement ». Millet en tirera plus tard des pastels ou des peintures. Un amateur, M. Letrône, lui commande deux toiles, lui achète pour 800 francs LA FEMME QUI MET DU PAIN AU FOUR, *et pour 2000 francs* LA FEMME QUI DONNE A MANGER AUX POULES. *1855 fut l'année de l'Exposition Universelle. Millet y envoya son* PAYSAN GREFFANT UN ARBRE *qui est un chef-d'œuvre. Gautier en parla longuement: « M. Millet — dit-il — fait des Géorgiques peintes où, sous une forme pesante et une couleur assombrie, palpite un mélancolique souvenir virgilien. Tout rustique qu'il est, l'Antiquité lui est familière... »* LE PAYSAN GREFFANT *fut acheté 4.000 francs par Théodore Rousseau, qui se fit passer pour un Américain, ne voulant pas rendre public le secours qu'il apportait à son ami. A la vente Hartmann (1881), le tableau atteignit 133.000 francs ; il a passé depuis dans la collection Rockefeller à New-York. Plusieurs œuvres de cette époque ont le même caractère intime et familier ; Millet aime à y représenter son jardin de Barbizon. On retiendra surtout la petite toile intilulée* FEMME ÉTENDANT DU LINGE *et* LA CUEILLETTE DES POMMES, *d'un dessin admirable, que nous reproduisons ici.*

XVI. — La Cueillette des Pommes
(collection particulière)

PHOT. KUHN

XVII. — UN BERGER

Il est curieux de noter que, dans ces années difficiles, Millet, comme Th. Rousseau, rencontra les sympathies et l'appui d'un petit groupe d'étrangers, Anglais et Américains surtout. Quelques-uns s'étaient fixés à Barbizon ; le plus connu était le peintre William Morris Hunt, de Boston, dont Millet fit le portrait et qui lui avait acheté deux tableaux en 1853 ; cet exemple fut suivi par de nombreux amateurs : en 1887, M. Durand-Gréville, après avoir visité les principales galeries privées des Etats-Unis, pouvait écrire : « La moitié, ou peu s'en faut, des chefs-d'œuvre de Millet se trouvent de l'autre côté de l'Atlantique ». On parlait là-bas de Millet avec ferveur ; un élève de Hunt, Edouard Wheelwright, vint lui demander des conseils et une direction ; Millet refusa d'abord : « Ses goûts et ses habitudes s'opposaient à ce qu'il eût quelqu'un travaillant avec lui dans son atelier. Après un nouvel et long entretien, il fut décidé que je m'établirais à Barbizon et qu'il viendrait chez moi pour corriger mes ouvrages..... ». Wheelwright resta à Barbizon d'octobre 1855 à juin 1856 ; il rédigea plus tard des notes précises et émues sur Millet et son art ; nous y ferons de fréquents emprunts.

Malgré ces amitiés, la situation de Millet ne s'améliore pas. Le 1er janvier 1856, il écrit à Sensier :

« Voilà décidément l'heure du gâchis arrivée. Je viens de trouver en rentrant une sommation d'huissier pour payer, dans les vingt-quatre heures pour tout délai, à M. X..., tailleur, la somme de 607 fr. 60. Cet homme agit comme un vampire puisqu'il avait promis d'accepter un billet pour le mois de mars. D'un autre côté, G... a refusé du pain et a été d'une grossièreté révoltante. » Et ceci : « Ah ! ma fin de mois, où la trouver ? Car il faut bien que les enfants mangent avant tout ! » Un moment, il songe au suicide.

Mais il travaille plus que jamais. C'est à cette époque qu'il peint la plupart de ses Bergers, dans les attitudes les plus variées, les plus imprévues, parfois les plus fantastiques. On connait surtout LE BERGER RAMENANT SON TROUPEAU AU SOLEIL COUCHANT, UN PARC A MOUTONS, CLAIR DE LUNE, qui figura à l'Exposition de 1867 et se trouve aujourd'hui dans la collection W.-T. Walters, à Baltimore ; une réduction, avec quelques variantes, exécutée vers 1872, se trouve aujourd'hui au Louvre (collection Chauchard) : « La lune monte à l'horizon, enveloppée de vapeurs... sur la pâle lumière qu'elle répand sur la campagne se profilent le berger, sa cabane, les barrières du parc et les moutons à demi effrayés par le vaste silence du soir ». (Ph. Burty, Gazette des Beaux-Arts, 1864.) Le tableau, moins connu, que nous reproduisons, n'a pas cette ampleur et cet accent un peu mystérieux ; mais le berger, serré dans son long manteau, est d'un dessin âpre et puissant.

XVII. — UN BERGER
(COLLECTION PARTICULIÈRE)

PHOT KUHN

XVIII. — LA COUSEUSE (Eau-forte)

C'est l'époque des premières eaux-fortes de Millet. Wheelwright raconte que pendant l'hiver de 1855-56 Millet fit de fréquents voyages à Paris pour en apprendre la technique : il rêvait « un procédé plus expéditif » que la peinture, qui lui permît de fixer « tout ce qu'il avait dans la tête ». Il avait déjà exécuté quelques lithographies : nous avons reproduit celle du SEMEUR. Comme tant de grands artistes du XIX^e^ siècle, comme Delacroix, Barye, Decamps, Paul Huet, Daubigny et même Corot, l'eau-forte le sollicita. Il fut conseillé par son ami Charles Jacque, peintre facile, mais bon graveur, inspiré par les Hollandais et notamment Van Ostade ; il ébaucha plusieurs pièces, qu'il ne prit même pas la peine de terminer, LES RAMASSEURS DE VARECH, par exemple, ou LE PETIT NAVIRE, uniquement pour se rendre compte des ressources que lui offraient la pointe et la morsure ; si bien que des 20 numéros que comprend son œuvre d'aquafortiste, une douzaine à peine doivent être retenus.

La plupart furent exécutés aux environs de 1855 ; LA BARATTEUSE est une figure qu'il reprendra dans son beau pastel du Louvre ; LE PAYSAN RENTRANT DU FUMIER est d'un dessin aisé et souple : LES GLANEUSES reproduisent de la façon la plus heureuse le célèbre tableau de 1857 ; LES BÉCHEURS,

dont les silhouettes maigres et efflanquées se détachent sur la plaine nue, annoncent L'HOMME A LA HOUE par la recherche du « type » et l'âpreté de l'expression. LA COUSEUSE (1856) se rattache à une série de scènes intimes que l'on retrouve d'un bout à l'autre de la carrière de Millet : FEMMES AU ROUET, LEÇONS DE TRICOT, VEILLÉES, qui ont acquis une renommée, une popularité même que leur exécution ne justifie pas toujours. Celle-ci est d'un art charmant et délicat, où se manifeste, comme chez Ch. Jacque, l'influence des Hollandais. LA VEILLÉE de 1856, qui représente deux femmes cousant, lui est très inférieure ; il y a dans cette dernière eau-forte une recherche du clair-obscur qui a échoué. (Cat. Delteil, 9-14).

Dans toutes ces œuvres la pointe de Millet est fine, presque caressante ; elle enveloppe les formes tout en leur laissant leur netteté. Wheelwright nous dit que Millet « ne fut pas complètement satisfait du résultat de ses expériences », et qu'il retourna au crayon et à l'aquarelle pour « exprimer rapidement sa pensée ». Il va abandonner l'eau-forte pendant quelques années ; mais il était déjà considéré comme un maître dans ce genre : le puissant et original Méryon lui demandait, en 1860, la permission de faire un tirage de ses planches pour en étudier les qualités ; Bracquemond les admirait ; Philippe Burty leur consacrait un article dans la Gazette des Beaux-Arts de 1861 : il est vrai que son art venait de s'élargir encore avec LA BOUILLIE, que nous retrouverons.

XVIII. — LA COUSEUSE

EAU-FORTE (CABINET DES ESTAMPES)

PHOT. LEMARE

XIX. — LES GLANEUSES

Au Salon de 1857 parurent LES GLANEUSES, une des œuvres les plus parfaites de Millet, la plus populaire peut-être. Il y travaillait depuis longtemps déjà ; la première idée s'en trouve dans L'ÉTÉ, une des QUATRE SAISONS exécutées en 1851 : des nombreuses esquisses qu'il en fit, la plus poussée et la plus belle se trouve aujourd'hui dans la collection Spencer, à New-York. Le tableau lui-même a été légué au Louvre par Mme Pommery : Millet l'avait vendu 2.000 francs seulement à M. Binder. Il convient enfin de signaler une eau-forte, exacte et expressive, que Millet exécuta d'après LES GLANEUSES dès leur apparition (cat. Delteil, 12).

Une lettre adressée à Rousseau nous met dans la confidence de ses doutes, on peut même dire de ses angoisses : « Je travaille comme un nègre pour tâcher d'arriver avec mon tableau... Il est certains jours où je trouve que ce malheureux tableau ne signifie rien... Pourvu que ce ne soit pas une chose trop honteuse !... Les migraines, petites et grandes, sont venues m'assiéger ce mois, mais de façon que j'ai eu à peine un quart d'heure de mon temps. Je vous assure qu'au physique

comme au moral, je suis en pleine démolition ».

Les critiques furent en somme favorables. Castagnary fut même enthousiaste : il évoqua Homère et Virgile ; il décrivit longuement la scène : « la terre grise où se hérisse encore le chaume que la faucille a tranché, les trois glaneuses courbées et lasses, et dans le fond les gens de la ferme qui chargent les charrettes. Ce n'est point là, disait-il, une harangue politique ou une thèse sociale ». Edmond About admira « cette abondance dans la sobriété », « cet air de grandeur et de sérénité », ce dédain des petits moyens et du « caquetage de détails qui fatigue dans les œuvres de M. Meissonier ».

Paul de Saint-Victor, un des premiers admirateurs de Millet, exprima le sentiment de tous ceux qui lui reprochaient la « convention » de ses figures, sa manière « guindée » et ce qu'ils appelaient son socialisme. « Ses trois glaneuses posent comme les trois Parques du paupérisme. Ce sont des épouvantails de haillons plantés dans un champ et, comme les épouvantails, elles n'ont pas de visage : une coiffe de bure leur en tient lieu. M. Millet paraît croire que l'indigence de l'exécution convient aux peintures de la pauvreté : sa laideur est sans accent, sa grossièreté sans relief. Une teinte de cendre enveloppe les figures et le paysage ; le ciel est du même ton que le jupon des glaneuses ; il a l'aspect d'une grande loque tendue. Ces pauvresses ne me touchent pas. »

XIX. — LES GLANEUSES

FRAGMENT (MUSÉE DU LOUVRE)

PHOT. BRAUN

XX. — L'ANGELUS

Paul de Saint-Victor est injuste quand il parle ainsi des GLANEUSES ; ce ton et ces railleries eussent mieux convenu peut-être à L'ANGELUS ; mais ce tableau, exécuté en 1858 et 1859, fut présenté pour la première fois au public en 1867, à l'Exposition universelle. Précédé d'une immense réputation, accompagné de gloses de toute sorte, il fut à peu près unanimement admiré. On devait y voir, suivant Millet lui-même, « non un sentiment littéraire, mais un sentiment musical » : c'est là-dessus que les commentateurs ont insisté, parfois lourdement : « Il voulait y faire entendre les bruits de la campagne et jusqu'au tintement des cloches », a écrit Durand-Gréville. On songe plutôt à une musique de romance, lourde et vieillotte, enveloppant la femme qui baisse la tête, croisant les mains pour la prière, et l'homme qui tient respectueusement son chapeau des deux mains.

C'est en revoyant L'ANGELUS, près des GLANEUSES et de L'HOMME A LA HOUE, que J.-K. Huysmans s'éleva en 1887 contre les tableaux de Millet, « rêches et teigneux, anciens et sourds. Dans un paysage sans clarté, sans air, des figures monotones et rousses, assaisonnées à la boue de sabot, sous un ciel dur... Ses œuvres à l'huile sentent la tâche, la pratique en sueur de ses gros bras... En tant que peintre à l'huile, il est médiocre

et d'une balourdise qui désespère ». Quant à ses paysans, ils sont « aussi conventionnels, aussi fictifs que les Fadette, que les Champi, que tous les butors d'opéra-comique inventés par cette vieille danseuse de revue, par cette vieille filatrice d'idéal bêta qu'on nommait la Sand ». Ce sont « d'innocents forçats, de maladroits rhéteurs » remplis d'une « morne importance ». (Certains.)

L'histoire de L'ANGELUS est curieuse et compliquée. Un peintre amateur belge, le baron Papeleu, l'acheta 1.000 francs à Millet et le revendit bientôt 3.000 francs à M. Van Praet, ministre de Belgique à Paris. Celui-ci l'échangea contre LA BERGÈRE avec M. Tesse, qui le revendit à Gavet. En 1874, M. John W. Wilson l'acheta 38.000 francs ; il put le revendre 160.000 francs à M. Secrétan en 1881. Lorsque celui-ci mit en vente sa collection, en 1889, Antonin Proust, sous-secrétaire d'Etat des Beaux-Arts, comptant sur le concours d'amateurs pour conserver l'œuvre en France, acheta le tableau 553.000 francs ; mais les amateurs ne tinrent pas leurs promesses. L'American Art Association, qui avait poussé les enchères contre M. Proust, accepta de lui reprendre L'ANGELUS pour le même prix. A New-York, on fut déçu : le tableau fut jugé trop petit ! (H. 0m55 ; L. 0m66). Il partit alors en tournée, de ville en ville, à travers les Etats-Unis, en compagnie d'œuvres du peintre russe Verestchaguine. M. Chauchard l'acheta pour la somme de 800.000 francs et le légua au Louvre, où il est aujourd'hui.

XX. — L'ANGELUS

LOUVRE (COLLECTION CHAUCHARD)

PHOT. BRAUN

XXI. — LA MORT ET LE BUCHERON

Au Salon de 1859, Millet présenta LA FEMME FAISANT PAITRE SA VACHE et LA MORT ET LE BUCHERON. Ce dernier tableau fut refusé par le jury, que présidait M. de Nieuwerkerke, surintendant des Beaux-Arts ; les opposants semblent avoir été les peintres officiels Picot, Brascassat, Signol, Heim, auxquels se joignirent des sculpteurs, des architectes, des graveurs, des membres libres. Ce fut l'occasion d'une protestation très vive : la Gazette des Beaux-Arts publia le tableau, gravé par Hédouin ; Alexandre Dumas père, si étranger aux choses de l'art, défendit l'œuvre avec des arguments sentimentaux : « L'artiste qui a conçu ce tableau est, à coup sûr, un homme bon, sensible, compatissant, religieux, honnête, regardant les souffrances des autres avec les yeux de son cœur... » : Castagnary affirma que « la commission eût dû rejeter trois mille tableaux de plus, y compris les œuvres de ses membres, avant de songer à ne pas admettre une œuvre de M. Millet, quelle qu'elle fût ».

Wheelwright conte que l'idée de LA MORT ET LE BUCHERON était venue à Millet après une lecture de la Mare au Diable. George Sand y décrit une gravure de Holbein, tirée des SIMULACRES DE LA MORT, et accompagnée de ce quatrain :

A la sueur de ton visaige
Tu gagnerois ta pauvre vie,
Après long travail et usaige,
Voicy la mort qui te convie.

« La gravure représente un laboureur conduisant sa charrue au milieu d'un champ... Ce paysan est vieux, trapu, couvert de haillons. L'attelage de quatre chevaux qu'il pousse en avant est maigre, exténué ; le soc s'enfonce dans un fonds raboteux et rebelle. Un seul être est allègre et ingambe dans cette scène de sueur et usaige. C'est un personnage fantastique, un squelette armé d'un fouet... » Millet avait songé à illustrer cette description de George Sand ; après Decamps, il se décida pour la fable de La Fontaine, et voici ce qu'il en fit : Dans un chemin creux, à la lisière d'un bois, un paysan s'est laissé tomber près de son fagot. La Mort, qu'il a appelée, couverte d'un suaire blanc, tenant le sablier et la faux traditionnels, l'a saisi déjà, et il tente en vain de se délivrer.

C'était une tâche malaisée que d'exprimer sur une petite toile (H. 0^m80, L. 1^m) ce singulier mélange d'allégorie et de vérité, d'invisible et de réel ; Paul Mantz, qui parla longuement, dans la Gazette des Beaux-Arts, de cette tentative hardie, fit quelques réserves ; il reprocha au bûcheron de manquer de beauté « sculpturale » ; à l'exécution molle et un peu indécise de n'être pas toujours « au niveau de l'idée ». Th. Gautier se contenta de louer l' « effet saisissant » de la composition.

L'œuvre, après avoir figuré aux ventes Liebig et Laurent Richard, a été acquise par le musée de Copenhague.

XXI. LA MORT ET LE BUCHERON
(MUSÉE DE COPENHAGUE)

PHOT. DURAND-RUEL

XXII. — FEMME FAISANT PAITRE SA VACHE

Dans le même temps que le jury du Salon refusait LA MORT ET LE BUCHERON, l'administration des Beaux-Arts envoyait au Musée de Bourg-en-Bresse LA FEMME FAISANT PAITRE SA VACHE. C'était la seule commande officielle que Millet avait reçue depuis 1848 : il la devait à l'obstination de Sensier. Il garda jusqu'au bout quelque inquiétude : le sujet ne déplairait-il pas ? « Je vous envoie, mon cher Sensier, un dessin que je vous prie de faire voir au Directeur des Beaux-Arts ou à son secrétaire pour ma commande. C'est une Femme qui fait paître sa vache et travaille à tricoter. Dites-moi ce qu'on pense aux Beaux-Arts, quoique, à vrai dire, un vieux bas troué ne me semble pas bien démagogique. Enfin, voyez, on ne sait pas ce qui tourne dans la tête de bien des gens. J'attends votre réponse pour continuer mon tableau. »

Le tableau fut accepté. Castagnary lui consacra de longues pages. Il décrivit « la jeune fille debout, tenant dans sa main la lanière flexible et lâchée qui va se nouer aux cornes de la bête », la vache allongeant « à terre son mufle noir » ; il loua « l'heureuse harmonie de ton, de valeur et d'effet » et surtout ce don, que l'on commençait de reconnaître à Millet, de « généraliser », de passer « par-dessus les individualités », d'arriver « d'un coup au carac-

tère typique de la race ». Mantz, tout en faisant des réserves, y admira aussi « l'élimination de tout ce qui est mesquin dans la réalité ! »

C'est là précisément ce qui irrita Baudelaire. Il avait accepté de rendre compte du Salon dans la Revue Française. Il montra la même fougue qu'en 1845 et 1846 ; le même goût pour les œuvres d'imagination, de lyrisme, de fantaisie ; la même dévotion, presque exclusive, à Delacroix, dont il disait : « Voilà bien le type du peintre-poète ». Il n'aime pas les peintres modernes. Pour Corot, Daubigny, Troyon, Th. Rousseau, il est sans indulgence ; pour Millet, il est cruel : « M. Millet cherche particulièrement le style ; il ne s'en cache pas, il en fait montre et gloire. Mais une partie du ridicule que j'attribuais aux élèves de M. Ingres s'attache à lui. Le style lui porte malheur. Ses paysans sont des pédants qui ont d'eux-mêmes une trop haute opinion. Ils étalent une manière d'abrutissement sombre et fatal qui me donne l'envie de les haïr. Qu'ils moissonnent, qu'ils sèment, qu'ils fassent paître des vaches, qu'ils tondent des animaux, ils ont toujours l'air de dire : « Pauvres « déshérités de ce monde, c'est pourtant nous qui « le fécondons ! Nous accomplissons une mission, « nous exerçons un sacerdoce ! » Au lieu d'extraire simplement la poésie naturelle de son sujet, M. Millet veut à tout prix y ajouter quelque chose. Dans leur monotone laideur, tous ces petits parias ont une prétention philosophique, mélancolique et raphaélesque. Ce malheur, dans la peinture de M. Millet, gâte toutes les belles qualités qui attirent tout d'abord le regard vers lui ».

XXII. — FEMME A LA VACHE
(MUSÉE DE BOURG-EN-BRESSE)

PHOT. BULLOZ

XXIII. — LA BECQUÉE

Les années 1860 à 1865 sont, dans la carrière de Millet, les plus actives peut-être ; sa production devient plus abondante, plus régulière. Il n'a plus, dans le choix des sujets, les mêmes hésitations ; il est maître de son dessin ; il travaille vite, mais sans emportement et sans fièvre, et ses œuvres de cette époque sont peut-être les mieux équilibrées.

Il est sûr que son esprit n'est plus tourmenté par ses inquiétudes anciennes. Les commandes sont venues et il n'a plus à craindre la misère depuis qu'il a conclu en 1860, avec le marchand belge Arthur Stevens et M. Blanc, un contrat qui leur donne pendant trois ans, moyennant mille francs par mois, la propriété de tous les dessins et tableaux qu'il produira. Dès 1860, il travaille à LA BECQUÉE, à LA FEMME QUI VIENT PUISER DE L'EAU, à LA TONTE DES MOUTONS.

LA BECQUÉE est une petite toile, de 0^m74 de hauteur sur 0^m60 de largeur, qui a été donnée en 1871 au Musée de Lille. « Je voudrais — écrivait Millet à Sensier — je voudrais que, dans LA FEMME FAISANT DÉJEUNER SES ENFANTS, on imagine une nichée d'oiseaux à qui leur mère donne la becquée.

L'homme travaille pour nourrir ces êtres-là .» On l'aperçoit, au fond, qui creuse le sol. La maison est bien celle que Millet a représentée si souvent, dans LA FEMME DONNANT A MANGER AUX POULES, par exemple. C'est le même art intime et ému ; mais jamais son dessin n'avait été aussi fin, aussi minutieux, aussi fleuri.

Millet s'efforce ainsi de saisir et d'exprimer la vie familiale du paysan et de la paysanne, il pénètre dans leur maison. Voici LA LESSIVEUSE de la collection Thomy-Thiéry (Louvre, vers 1861) : elle verse de l'eau bouillante dans la large cuve : derrière elle une cheminée où des sarments brûlent : pas de détails pittoresques ; un fond presque uniforme, mais sur lequel se détachent, avec une vigueur admirable, le bras levé et le corps penché en avant. — « Dans LA FEMME QUI VIENT DE PUISER DE L'EAU — écrit Millet — j'ai tâché de faire que ce ne soit ni une porteuse d'eau, ni même une servante, mais la femme qui vient de puiser de l'eau pour l'usage de sa maison, l'eau pour faire la soupe à son mari et à ses enfants ; qu'elle ait l'air de n'en porter ni plus ni moins lourd que le poids des seaux pleins ; qu'au travers de l'espèce de grimace, qui est comme forcée à cause du poids qui lui tire sur les bras, et du clignement d'yeux que lui fait faire la lumière, on devine sur son visage un air de rustique bonté. J'ai évité (comme toujours) avec une espèce d'horreur ce qui pourrait regarder vers le sentimental .»

XXIII. – LA BECQUÉE

(MUSÉE DE LILLE)

PHOT. BRAUN

XXIV. — LA TONTE DES MOUTONS

Qu'on ne s'étonne pas de l'abondance et de la variété des ouvrages qui sortirent de l'atelier de Millet aux environs de 1860. Plusieurs étaient préparés depuis longtemps, et l'on sait, d'autre part, qu'il traitait plusieurs fois les mêmes sujets. Wheelwright, qui l'avait vu travailler, nous apprend que plusieurs tableaux l'occupaient à la fois ; son témoignage peut être d'autant plus utilement invoqué que Millet ne peignit à peu près jamais devant d'autres visiteurs que lui. « L'un des ouvrages qui me frappèrent le plus était une toile de 2 pieds et demi de long — dimension inusitée pour ce peintre — sur laquelle il avait ébauché deux hommes travaillant dans un champ. Il n'y avait pas encore de couleur sur la toile ; mais le sujet était tracé à l'encre sur la surface blanche, en lignes vigoureuses, ce qui produisait l'effet d'une gravure à l'eau-forte largement exécutée. Je n'ai jamais vu le tableau fini. Peu de temps après mon arrivée, il avais repris sa place sur un rayon, la face tournée contre le mur, avec les autres ouvrages inachevés. Je le revis encore une fois avant de

quitter Barbizon, recouvert d'une légère couche de couleur, sous laquelle apparaissaient distinctement les lignes noires du dessin ; mais cela suffisait pour indiquer le ton général, qui était d'un grand effet ». Et Wheelwright ajoute : « Il commençait annuellement plus de tableaux qu'il n'en finissait ».

LA TONTE DES MOUTONS, en 1860, avait nécessité bien des études ; le recueil préfacé par M. Bénédite (pl. 18 et 19) en renferme d'intéressantes, et, notamment, de curieuses têtes de moutons. Dans cette œuvre ample et forte, d'une composition savante et équilibrée, Millet a dit lui-même qu'il avait « cherché à exprimer cette espèce d'hébétement et de confusion qu'éprouvent les moutons, quand on vient de les dépouiller, et aussi la curiosité et l'ébahissement de ceux qui ne sont pas encore tondus, en voyant revenir parmi eux des êtres aussi nus. J'ai tâché de faire que l'habitation ait bien un air rustique et paisible, qu'on puisse supposer l'enclos en herbe qui est derrière, et où sont plantés les peupliers qui doivent l'abriter : enfin que cela ait un air d'antique fondation qui appelle le souvenir !... Je tâche de faire que les choses n'aient pas l'air d'être amalgamées au hasard et pour l'occasion, mais qu'elles aient entre elles une liaison indispensable et forcée ». Il écrivait encore : « J'ai cherché à faire un endroit heureux où la vie est bonne dans sa rudesse. Un air pur, une belle journée d'août » (lettre à Sensier).

LA TONTE DES MOUTONS se trouve aujourd'hui à Boston, dans la collection Quincy Shaw.

XXIV. LA TONTE DES MOUTONS

(COLLECTION QUINCY SHAW, BOSTON)

PHOT. KUHN

XXV. — LA TONDEUSE DE MOUTONS

Dans le tableau précédent, le troupeau, vivant, grouillant, pittoresque, est l'acteur principal. De l'homme et de la femme, occupés dans un coin à tondre un mouton, parmi tous ceux qu'on leur amène, on ne distingue que les silhouettes. Millet va les surprendre dans leur travail. LA GRANDE TONDEUSE (qu'il ne faut pas confondre avec LA TONDEUSE du Salon de 1853) parut d'abord, avec LA MORT ET LE BUCHERON, à l'Exposition générale des Beaux-Arts de Bruxelles, en 1860. Elle y fit une « révolution », dit Thoré-Bürger (Gazette des Beaux-Arts, octobre 1860). « Jusqu'ici M. Millet n'avait encore montré que des figures de proportion réduite, quoique sa manière de peindre se prête aux grandes compositions. LA TONDEUSE DE MOUTONS est de grandeur naturelle, vue à mi-jambe, de profil à droite, sur un fond sombre. Une de ses mains est étalée sur la brebis couchée et qu'un vieux paysan dissimulé dans l'ombre empêche de remuer. Son autre main tient des ciseaux et coupe la laine sur le poitrail de la brebis. » Et Bürger comparait l'œuvre aux « plus admirables de l'antiquité, en même temps qu'aux peintures les plus solides et les plus colorées de l'école vénitienne ». Il insista de nouveau l'année suivante, dans le Temps, quand le tableau fut exposé au Salon de 1861 : « Comme couleur, une sobriété vigoureuse. Qu'y a-t-il ? du bistre doré dans

les chairs, du gris dans le corsage, un peu de blanc en manière de cornette sur la chevelure, une lumière tranquille partout ».

LA GRANDE TONDEUSE est entrée dans la collection de M. Peter Brooks, à Boston. Nous en reproduisons une variante, que Millet exécuta peu après, où la tondeuse n'est pas vue à mi-jambe, mais toute entière. C'est un motif qu'il a reproduit dans d'innombrables croquis ; un de ses dessins a été gravé sur bois par Adrien Lavieille et a paru dans la série des TRAVAUX DES CHAMPS. (Illustration du 7 février 1853.)

Au moment même où Bürger affirmait qu'en Belgique et en Hollande on tenait Millet pour « un des grands peintres de l'école française », en France les critiques professionnels commençaient à s'élever contre lui, et parmi eux, quelques-uns de ceux qui l'avaient d'abord soutenu. Théophile Gautier, à la suite de Paul de Saint-Victor et de Baudelaire, lui reprochait dans son Salon du Moniteur le « style tendu de ses figures. Quelques adeptes fanatiques admirent quand même ces fantaisies monstrueuses aussi éloignées de la vérité que les crèmes fouettées roses et blanches de Boucher, de Fragonard et de Vanloo. Sous prétexte de style, M. Millet donne à ses personnages la stupidité morne et farouche des idoles hindoues. Leurs gestes somnolents s'immobilisent, leurs yeux n'ont plus de regards, et sur leur corps de bois colorié pèsent des étoffes épaisses comme du cuir. Sans doute il y a une certaine grandeur dans ces silhouettes dégagées de tout détail et remplies par des tons monochromes ; mais elle est trop chèrement achetée ».

XXV. — LA TONDEUSE
(COLLECTION PARTICULIERE)

PHOT. BRAUN

XXVI. — LA BOUILLIE (Eau-forte)

A ce Salon de 1861, Millet exposait, avec LA GRANDE TONDEUSE, L'ATTENTE, sujet emprunté à l'histoire de Tobie, et une FEMME FAISANT MANGER SON ENFANT, acquise par le Musée de Marseille en 1869. Les littérateurs qui faisaient l'office de critiques, encouragés par leurs chefs de file, l'attaquèrent avec violence. « Ses personnages, dit Maxime du Camp, semblent appartenir à une faune inconnue ; ce seraient des Algonquins ou des Botocudos qu'ils ne seraient pas plus éloignés des types français que M. Millet a eu la prétention de représenter... Cette négresse jaune qui souffle sur une cuillerée de bouillie... cet affreux petit monstre adipeux qui ouvre une bouche de batracien sont exécutés en laine et d'une couleur déplaisante par sa saleté. »

Il est amusant, après cinquante ans, de relire toutes ces pauvres phrases. D'autres critiques, comme Léon Lagrange, dans la Gazette des Beaux-Arts, se montraient embarrassés; il en était réduit à regretter que la Tondeuse et la Mère ne participent pas « de la beauté naturelle de la femme » ; il reconnaissait la puissance de l'art de Millet. Merson s'élevait contre ce maniérisme en laid.

On peut assurément trouver peu agréable ce dernier tableau, dont la couleur est aigre ; on lui préférera un beau dessin du Musée de Montpellier, où l'on aperçoit, derrière la mère, le lit de l'enfant et le foyer. Mais l'œuvre est surtout connue grâce à l'eau-forte LA BOUILLIE, *que Millet en tira en 1861 et qui parut dans la Gazette des Beaux-Arts. Ce n'est pas un simple essai, comme plusieurs de ses gravures antérieures. Maintenant, dit M. Delteil, « chaque trait de pointe... a sa signification, son but ». Les trois eaux-fortes qui suivront,* LA GRANDE BERGÈRE *(1862),* LE DÉPART POUR LE TRAVAIL *(1863),* LA FILEUSE D'AUVERGNE *(1869), sont d'une perfection de métier et d'une force d'évocation qui justifient les prix élevés qu'elles atteignent aujourd'hui (cat. Delteil, nos 17 à 20).*

A côté des quelques lithographies et des vingt eaux-fortes que nous avons signalées, Millet exécuta deux héliogravures sur verre, suivant un procédé assez curieux : LA FEMME VIDANT UN SEAU *(1863), d'après le tableau de la collection Chauchard ;* LA PRÉCAUTION MATERNELLE *(1863), qui reproduit l'amusante scène de la collection Thomy-Thiéry (cat. Delteil, nos 27 et 28). Il y a lieu de mentionner, enfin, six gravures sur bois, parmi lesquelles sont à retenir* LA PETITE BERGÈRE ASSISE *et* LE BÉCHEUR ; *deux ont été gravées par le sculpteur Pierre Millet, une par le peintre Jean-Baptiste Millet, d'après les dessins de leur frère (cat. Delteil, nos 29 à 34).*

XXVI. — LA BOUILLIE

EAU-FORTE (CABINET DES ESTAMPES)

PHOT. LEMARE

XXVII. — L'HOMME A LA HOUE

Au Salon de 1863, Millet exposa trois tableaux. LE BERGER RAMENANT SON TROUPEAU, LA CARDEUSE DE LAINE ne firent pas grand bruit : on les loua discrètement. LA CARDEUSE a passé depuis dans la collection de Mrs. P. Stevens, à New-York ; c'est une des figures les plus populaires de l'œuvre de Millet ; il l'a traitée à diverses reprises, dès 1853 (catalogue vente Millet, nos 7 et 22) ; l'eau-forte qu'il en a tirée est d'une exécution un peu lourde ; il la trouvait trop mordue et aurait voulu ne pas la publier. (Cat. Delteil, 15.)

Millet écrivait à Sensier dès le 11 janvier 1862 : « L'HOMME A LA HOUE me fera houspiller de bien des gens qui n'aiment pas qu'on les occupe de choses d'un autre monde que le leur et qu'on les dérange. Mais enfin me voilà sur ce terrain et j'y resterai... »

Le sentiment qu'exprime cette toile, on l'a très justement rapproché de celui qui inspirait à La Bruyère son passage célèbre sur les paysans : « L'on voit certains animaux farouches, des mâles et des femelles, répandus par la campagne... » On y retrouve la traduction vivante de ces mots terribles : « ... et, quand ils se lèvent sur leurs pieds, ils montrent une face humaine, et, en effet, ils sont des hommes ».

On protesta ; on s'indigna. Ernest Chesneau

dénonça en Millet un maître plus dangereux que Courbet lui-même : on croit apercevoir une idée derrière « cette rigidité d'allures, ce dédain de la forme et de la couleur » ; mais dans tous les tableaux de M. Millet, on reconnaît bientôt « le même crétin, la même idiote » ; on est stupéfait de voir ainsi « représenter la race laborieuse de nos campagnes, la forte souche populaire où se recrutent nos armées si intelligentes et si braves » (*L'Art et les Artistes modernes...*, 1864, p. 283). On se moqua aussi : Paul de Saint-Victor parla de « Dumolard enterrant une bonne » ; Théophile Gautier fut féroce ; Mantz lui-même, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, se montra tiède : « L'artiste semble avoir été trahi par son pinceau : la tête du paysan n'est pas réussie » : l'attitude et le paysage, en revanche, sont remarquables.

Pelloquet et Castagnary montrèrent seuls de l'ardeur à défendre « ce lamentable Christ du labour éternel » (Castagnary, *Salons*, t. I, p. 152). Richard Muther a dit depuis : « L'HOMME A LA HOUE est une œuvre de grand style, qui fait penser à des statues antiques, aux figures de Michel-Ange ».

Le tableau fut vendu 2.000 francs à M. Blanc ; il passa ensuite dans la collection Crabbe, de Bruxelles, où Charles Baudelaire le vit : « Millet. — La bête de somme de La Bruyère. La bête courbée vers la terre », écrit-il dans son catalogue de la collection (*Œuvres posthumes*, p. 261). Après avoir appartenu à M. Secrétan, L'HOMME A LA HOUE a été vendu 57.000 francs à la vente Defoer en 1886.

XXVII. — L'HOMME A LA HOUE
(COLLECTION PARTICULIÈRE)

PHOT. KUHN

XXVIII. — LA FUITE EN ÉGYPTE

(Dessin au crayon noir)

Les critiques, à plusieurs reprises, avaient insisté sur le caractère religieux de l'œuvre de Millet. A ces commentaires, Millet ne contredisait pas : dans LE REPAS DES MOISSONNEURS, il avait bien prétendu rajeunir l'antique histoire de Ruth et Booz ; il aurait voulu, comme Rembrandt, mais d'un point de vue français, interpréter la Bible.

Il n'avait pas oublié les paroles de sa sa grand-mère : « Souviens-toi que tu es chrétien avant d'être peintre » ; il ne cessera de lire les livres saints, et surtout la Bible, qu'il appelait le « Livre des Peintres ». Mais ses peintures littéralement religieuses sont rares. M. Beurdeley possède un tableau représentant LA VIERGE TENANT L'ENFANT JÉSUS, SAINTE ANNE ET LES ANGES, qui a figuré en 1912 à l'Exposition centennale de l'art français de Saint-Pétersbourg ; on sait d'autre part qu'en 1858 Millet reçut du pape Pie IX la commande d'une IMMACULÉE CONCEPTION pour son wagon d'honneur ; on ignore où elle se trouve aujourd'hui ; enfin on connait un assez grand nombre de crayons représentant L'ANNONCIATION, L'ADORATION DES BERGERS, LE CHRIST MARCHANT SUR LES EAUX, LES NOCES DE CANA, L'ENFANT PRODIGUE.

L'ATTENTE, qui parut au Salon de 1861, et qui se trouve aujourd'hui dans la collection de M. C.-J. Seney, à New-York, représentait le père

et la mère de Tobie attendant devant leur chaumière, le retour de leur fils. Le tableau avait été commencé en 1851. Millet songeait à sa mère, à sa grand-mère qui étaient mortes sans l'avoir revu : Merson parla de « bouffonnerie ». Il décrivit la « vieille femme en jupe et en casaquin sordides » : le père, « un aveugle, en gros souliers boueux à cordons de cuir, en culotte et en veste de toile, sort du logis mettant à tâtons le pied dans la fange de la route ». On baptisa le tableau : « Au-devant de la diligence »...

Millet ne devait pas s'attarder dans la peinture religieuse : il ne s'y était pas, en somme, montré particulièrement heureux. M. Romain Rolland a très bien dit que « son génie réaliste manquait de l'invention poétique nécessaire à l'évocation des scènes pour lesquelles la nature ne lui offrait pas de modèles ; il était étroitement lié à ce qu'il voyait, mais à tout ce qu'il voyait il insufflait l'esprit des Écritures ». Tolstoï, dans son livre, « Qu'est-ce que l'Art », a excepté Millet de ses attaques contre les peintres de son temps, et rangé L'ANGELUS, *et plus encore* L'HOMME A LA HOUE, *parmi les rares œuvres qui propagent le sentiment chrétien.*

Nous reproduisons ici une des deux FUITE EN ÉGYPTE *que Millet exécuta vers cette époque (1861-63), en même temps qu'une dramatique* RÉSURRECTION DU CHRIST. *Celle-ci est d'un effet particulièrement saisissant : dans la nuit, sous le ciel étoilé, la Vierge accompagne Saint Joseph, portant l'enfant Jésus dans son manteau (vente Henri Rouart, 5.300 fr.).*

XXVIII. LA FUITE EN ÉGYPTE

DESSIN (ANCIENNE COLLECTION H. ROUART)

PHOT. DRUET

XXIX. — L'ENTRÉE DE LA FORÊT A BARBIZON SOUS LA NEIGE

(Dessin au crayon noir)

La Mort et le Bucheron, la Grande Tondeuse, l'Attente, l'Homme a la Houe : ce sont là des œuvres magistrales, mais aussi, dans quelque mesure, des « œuvres de combat ». La critique, par la violence même du ton auquel elle se haussait, espérait avoir raison de cette opiniâtreté. Millet résista ; il aimait la lutte. « Si j'étais chaussé d'escarpins, je pourrais trouver que cela embarbouille un peu le chemin, mais, avec des sabots, je crois que je m'en tirerai. » A son compatriote, l'historien Siméon Luce, qui s'est déclaré son admirateur, il écrit en juillet 1863 : « Ces messieurs de la critique sont pleins de délicatesse... Mais vous avez le bonheur de ne pas vous y connaître en peinture et de ne chercher que la substance que peuvent contenir les choses. Tâchez de conserver cette précieuse qualité ».

Il faut entendre Millet répondre à ses détracteurs. Il ne discute pas ; il dit ce qu'il a vu et ce qu'il a tenté d'exprimer ; il ne hausse pas le ton. Voici des fragments d'une lettre qu'il écrivit, le 30 mai 1863, à Sensier qui la publia peu après dans le Figaro. « Il en est qui me disent que je nie les charmes de la campagne ; j'y trouve bien plus que des charmes, d'infinies splendeurs. J'y vois, tout comme eux, les petites fleurs dont le Christ disait : « Je

vous assure que Salomon même, dans toute sa gloire, n'a jamais été vêtu comme l'une d'elles. » Je vois très bien les auréoles de pissenlits, et le soleil qui étale là-bas, bien loin, par delà les pays, sa gloire dans les nuages. Je n'en vois pas moins dans la plaine, tout fumants, les chevaux qui labourent, puis, dans un endroit rocheux, un homme tout errené, dont on a entendu le han depuis le matin, qui tâche de se redresser un instant pour souffler. Ce drame est enveloppé de splendeurs, cela n'est pas de mon invention, il y a longtemps que cette expression « le cri de la terre » est trouvé. Mes critiques sont des gens instruits et de goût, j'imagine, mais je ne peux pas me mettre dans leur peau, et comme je n'ai jamais de ma vie vu autre chose que les champs, je tâche de dire comme je peux ce que j'ai vu et éprouvé quand j'y travaillais. Ceux qui voudront faire mieux ont certes la part belle. » (A. Piédagnel.)

Il faut retenir cette parole : « Le drame est enveloppé de splendeurs. » Elle explique dans quelle mesure Millet fut un paysagiste. Il n'est pas sensible, par exemple, à la seule beauté pittoresque de la forêt voisine par un jour d'hiver. Il ne représentera pas seulement la route couverte de neige, et, dans le fond, des arbres serrés et droits ; pour que le « drame » latent soit exprimé avec plus de force, voici, sur la route, un chasseur qui passe avec son chien, et, au-dessus des arbres, des corbeaux qui volent. Ce beau dessin au crayon noir, qui fut fait sans doute aux environs de 1864, est entré récemment au Louvre ; il a été acheté 10.200 francs à la vente Henri Rouart.

XXIX. — ENTRÉE DE FORÊT

DESSIN (MUSÉE DU LOUVRE)

PHOT. DRUET

XXX. — LA BERGÈRE GARDANT SES MOUTONS

Au Salon de 1864, Millet exposa LA BERGÈRE GARDANT SES MOUTONS et LA NAISSANCE DU VEAU ; LA BERGÈRE, exécutée deux ans auparavant, lui valut une deuxième médaille ; l'Etat lui en offrit 1500 francs ; mais un amateur, M. Tesse, la lui avait déjà achetée : il la céda ensuite à M. Van Praet en échange de L'ANGELUS ; exposée en 1867, puis en 1887, l'œuvre figure aujourd'hui au Louvre, M. Chauchard l'ayant acquise en 1892. On connaît beaucoup de dessins et plusieurs pastels qui peuvent s'y rattacher. Le succès fut grand. Castagnary, qui venait de faire la connaissance de Millet, lui consacra un article enthousiaste : « Millet est un grand artiste. Nous avons été quelques-uns à l'affirmer d'abord, voici que le public commence à le reconnaître... C'est un homme de la nature, à la façon de Bernard Palissy, dont il a l'esprit réfléchi et les images familières. » Une description minutieuse du tableau suivait. Il faudrait citer Léon Lagrange, Spuller, Mantz, qui parle avec émotion du « ciel de ce calme paysage, un ciel tendre, rosé, fait de poésie et de lumière ».

LA NAISSANGE DU VEAU fut mal accueillie. Castagnary fut tiède ; Thoré-Bürger fit un article

charmant, mais qui n'eut pas d'écho ; on se moqua des deux hommes « portant un veau comme si c'était le Saint-Sacrement ou le bœuf Apis ». Millet fait au critique Jean Rousseau cette réponse, où il y a toute une théorie de l'art : « S'il admet que nos hommes portent bien, je ne lui en demande pas plus long pour ma satisfaction, et voici ce que je lui dirais : l'expression de deux hommes portant quelque chose sur une civière est en raison du poids qui pend au bout de leurs bras. Ainsi, à poids égal, qu'ils portent l'arche sainte ou un veau, un lingot d'or ou un caillou, ils donneront juste le même résultat d'expression... La loi du poids les domine... Et voici toute trouvée et toute simple la cause de cette tant reprochée solennité. » (Lettre du 3 mai 1864, à Sensier.) C'est le même homme qui disait : « Il faut faire servir le trivial à l'expression du sublime » : il ne faut pas voir là de contradiction, mais la recherche d'un équilibre entre la représentation fidèle, exacte, des objets et le « style » qu'il voulait y mettre. Il y a un mot de Montaigne qu'il appliqua à ses contradicteurs : « Au lieu de naturaliser l'art, ils artialisent la nature ». Dans la plupart de ses tableaux, et surtout dans ses dessins, il est resté fidèle à ces théories qu'il couvrait du grand nom de Poussin. Mais c'est une question de savoir si, dans certaines œuvres importantes, LA BERGÈRE aussi bien que L'ANGELUS, son effort vers le « sublime » ne l'a pas conduit, lui aussi, à « artialiser » la nature.

XXX. — LA BERGÈRE GARDANT SES MOUTONS

MUSÉE DU LOUVRE (COLLECTION CHAUCHARD)

PHOT. DRUET

XXXI. — LE PRINTEMPS (Daphnis et Chloë)

Au début de 1864, Millet reçu la commande de trois grands panneaux décoratifs et d'un plafond destinés à orner la salle à manger de l'hôtel que M. Thomas, banquier de Colmar, faisait construire boulevard Haussmann. Ce fut pour lui « un contentement de pouvoir faire un peu en grand quelques compositions »; « mon imagination s'est mise à trotter là-dessus », écrit-il à Sensier le 23 janvier 1864. Il voit là un immense travail qu'il estime de 25 à 30.000 francs. On lui demande de représenter les QUATRE SAISONS ; ses panneaux. cintrés dans le haut, doivent avoir 2 m 50 de hauteur sur 1 m 50 de largeur. Il exécuta tout de suite une série d'esquisses au crayon : quelques-unes rehaussées de pastel, sont d'une exécution remarquable (vente Millet, 1875, nos 60-65) : une belle esquisse du PRINTEMPS vendue 300 francs en 1875, atteignit, en 1912, à la vente Henri Rouart, 6.200 francs. En octobre 1864, les panneaux étaient déjà fort avancés ; M. Thomas, qui vint à Barbizon, montra, suivant Millet, presque de « l'enthousiasme. Il dit qu'énormément de gens lui ont déjà demandé à voir ces peintures et que la curiosité est très fortement excitée à leur sujet ». En septembre 1865, tout était terminé.

Ce n'était pas là pour Millet un thème nouveau : à peine installé à Barbizon, en 1850-51, il en avait

tiré quatre petits tableaux ; mais l'inspiration de cet artiste volontaire était-elle encore assez jeune pour créer des images nouvelles? et saurait-il encore remplir de grands panneaux, lui qui, depuis quinze ans, ne peignait que sur de petites toiles ?

Il recourut à la mythologie. Il était nourri de Virgile depuis son enfance ; son jeune ami M. Chassaing venait de lui révéler Théocrite ; « il y voyait des tableaux qu'il traduisait facilement dans la langue plastique », dit Sensier. La première Idylle le ravissait : « La lecture de Théocrite me prouve de plus en plus qu'on n'est jamais autant grec qu'en faisant bien naïvement les impressions peu importe où on les ait reçues » (lettre à Chassaing, 20 juillet 1863). Il forme le projet, qu'il abandonne après quelques essais, d'illustrer une traduction des Idylles. Bientôt lui reviennent les souvenirs de sa « manière fleurie » de 1845, de ses premiers pastels, de son DAPHNIS ET CHLOÉ, de son OFFRANDE A PAN. Avec la même abondance, mais d'un style grave et serein, dans le temps qu'il achève sa BERGÈRE, il ébauche ses grandes figures mythologiques.

Il est malaisé d'en bien juger aujourd'hui, car elles ne forment plus un ensemble décoratif ; elles ont été vendues en 1875 isolément. Les trois panneaux appartiennent à M. Durand-Ruel. LE PRINTEMPS, vendu 10.500 francs, représente, au pied d'une statue de Pan, Daphnis offrant un nid à Chloé ; on songe à Corot devant ce gracieux paysage, d'une si parfaite harmonie.

XXXI. — DAPHNIS ET CHLOÉ
(COLLECTION DURAND-RUEL) PHOT. DURAND-RUEL

XXXII. — L'ÉTÉ (Cérès)

L'HIVER (vendu 7.000 francs en 1875) illustre l'Amour mouillé, d'Anacréon. L'ÉTÉ, qui se vendit 8.000 francs, est le plus beau peut-être des trois panneaux; on l'a vivement admiré à la récente exposition d'art français de Saint-Pétersbourg (1912). « Fièrement campée, la tête ceinte d'un diadème d'épis mûrs, vêtue d'une simple jupe qui la couvre de la ceinture aux genoux, Cérès est debout dans le champ où s'amoncellent les gerbes lourdes. Sa main droite, appuyée à la hanche, tient la faucille qui sert à ses moissons » (René Jean, L'Art français à Saint-Pétersbourg).

Le plafond appartient au roi des Belges (octogone : H. 4 m 85; L. 3 m 72; vendu 7.800 francs). L'AUTOMNE n'y est pas représenté par une grande figure; la composition en est originale. Voici la description qu'en donne Philippe Burty dans Maitres et Petits Maitres : « Une trouée dans l'azur, bordée de nuages clairs où voletaient des enfants ailés donnant la chasse à des hiboux et à des chauves-souris : le tout pris dans une bordure d'où saillaient en perspective des cuissots de chevreuil, des volailles en broche, des melons, une lyre, des vases, des fiasques pleines et des fleurs ».

« C'était — ajoute Burty — réellement de la grande peinture, rayonnante et expressive. » Cela ne doit pas étonner; nous savons le souci du « style » qui

domina toujours Millet, de ce style qu'on lui reprocha tant, qui élargit et qui ennoblit la plus petite de ses figures. Il le transporte avec aisance dans la grande peinture ; son dessin savant, son trait puissant et qui marque nettement les contours, peuvent librement se déployer, et par là, son art s'apparente à l'art de Chassériau et de Puvis de Chavannes, les deux grands décorateurs du XIXe siècle ; son dessin, L'ENFANT PRODIGUE, rappelle singulièrement certaines compositions de Chassériau.

Il connaît les caractères propres à la peinture décorative ; il a feuilleté, d'après des gravures, l'œuvre de Michel-Ange, de Giotto ; il demande à son ami Feuardent de lui rapporter d'Italie des photographies « d'après des peintures à partir de Cimabué jusqu'à Michel-Ange et y compris », et d'après les peintures d'Herculanum et de Pompéi. Il va étudier à Fontainebleau Rosso et Primatice (« ces êtres-là sont bien puissants », dit-il) ; au Louvre, les Véronèse ; à la Chambre des Députés, les Delacroix. Il a assimilé tout cela, et la « composition » ne l'a pas seule préoccupé : « la tache générale de chaque panneau est excellente, elle est pleine et vibrante ». Ch. Yriarte, qui s'exprime ainsi, est précisément un de ceux qui pensaient que la grande peinture ne convenait pas à Millet.

Il n'a pu y donner sa mesure ; quelques mois avant sa mort, Philippe de Chennevières lui demanda de retracer la légende de Sainte-Geneviève pour une chapelle du Panthéon. Puvis de Chavannes héritera la commande de Millet, auquel son art doit tant.

XXXII. — CÉRÈS
(COLLECTION DURAND-RUEL)

PHOT. DURAND-RUEL

XXXIII. — BUCHERONNES REVENANT DE FAIRE DU BOIS

La forêt n'est pas seulement pour Millet le lieu du repos, le domaine de la solitude, où, des sabots aux pieds, vêtu d'une vieille vareuse rouge de marin, il fait de longues courses, escalade les rochers, goûte la volupté sans pareille « de se coucher sur la bruyère et de regarder les nuages » ; elle n'est pas seulement le décor toujours vert où il place ses Bergères.

Toute une population y vit, en tire sa subsistance : bûcherons, scieurs de bois, charbonniers ; population étrange, un peu sauvage, dont les gestes primitifs le retiennent. Dès son arrivée à Barbizon, en 1850, il représenta des RAMASSEURS DE BOIS DANS LA FORÊT *; un beau dessin au crayon représentant le même sujet a été acheté 14.600 francs à la vente Henri Rouart par M. Chialiva. Le Musée Victoria and Albert, de Londres, possède* LES SCIEURS DE BOIS *; l'arbre est abattu et deux hommes, au moyen d'une grande scie, débitent le tronc en morceaux.* LES FENDEURS DE BOIS *sont un des motifs favoris de Millet, surtout vers 1864-65 ; il en a tracé d'admirables silhouettes, se détachant sur un fond d'arbres serrés, parfois blanchis par la neige ; l'une d'elles est au Louvre (collection Thomy-Thiéry ; voir le dessin de la collection Moreau-Nélaton).*

Millet triomphe surtout dans ses BUCHERONNES REVENANT DE FAIRE DU BOIS. *C'est que là son*

émotion s'éveille. « Vous êtes assis sous les arbres, éprouvant tout le bien-être, toute la tranquillité dont on puisse jouir ; vous voyez déboucher d'un petit sentier une pauvre figure chargée d'un fagot. La façon inattendue et toujours frappante dont cette figure vous apparaît vous reporte instantanément vers la triste condition humaine, la fatigue. Cela donne toujours une impression analogue à celle que La Fontaine exprime dans sa fable du Bûcheron :

Quel plaisir a-t-il eu depuis qu'il est au monde?
En est-il un plus pauvre en la machine ronde? »

(Millet à Sensier, vers 1850). On a vu LA MORT ET LE BUCHERON, de 1859 ; dans le tableau que nous reproduisons ici, et que l'on peut placer approximativement en 1864, l'effet est plus intense encore. C'est Millet encore qui nous en fournit le commentaire : « voyez ces choses qui remuent là-bas dans une ombre ; elles rampent ou marchent, mais elles existent... Ce ne sont pourtant que de pauvres gens. C'est une femme, toute courbée sans doute, qui rapporte sa charge d'herbe, c'est une autre qui se traîne épuisée sous un fagot de bois. De loin, elles sont superbes, elles balancent leurs épaules sous la fatigue, le crépuscule en dévore les formes ; c'est beau, c'est grand comme un mystère ».

LES BUCHERONNES ont été acquises, à la vente Henri Rouart (1912), par M. Wallis, de Londres, pour 44.220 francs. L'Académie des Beaux-Arts de Saint-Pétersbourg possède une petite toile représentant LES RAMASSEUSES DE BOIS MORT.

XXXIII. — BUCHERONNES

ESQUISSE (COLLECTION WALLIS, LONDRES)

PHOT. DRUET

XXXIV. — LA CHUTE DES FEUILLES

(Pastel)

En 1865, Millet entreprit pour un architecte, M. Gavet, une série de crayons, de pastels et d'aquarelles qui devait devenir célèbre. M. Gavet lui promettait 1.000 francs par mois au moins. « C'est un enragé qui veut tout ce qu'il pourra de moi, et il veut arranger une galerie tout exprès pour bien placer mes tableaux. » (5 décembre 1865, à Sensier.) M. Gavet posséda quelque temps L'ANGELUS. *Il fallut que Millet reprit pour lui presque toutes ses compositions : rien de plus curieux à cet égard que le catalogue de la vente de ces 95 dessins, qui eut lieu le 11 mai 1875, et produisit le chiffre de 431.050 francs, qui stupéfia.*

Ce fut pour Millet un exercice salutaire ; avec plus de liberté, avec un moindre souci du style, il put écrire ses impressions ; jamais sa maîtrise ne fut plus aisée, plus variée ; il y a bien parfois quelque fadeur, et certains de ces pastels peuvent paraître mous, celui du SEMEUR *par exemple ; mais l'ensemble reste incomparable. On y trouve des œuvres capitales :* LES TROIS MEULES, LA RENTRÉE DU FOIN ; *quelques-unes sont de grande dimension. Rien de plus dramatique que le* PHŒBUS ET BORÉE : *un homme à cheval, enveloppé dans un grand manteau, avance péniblement contre le vent (vendu 1.300 fr. en 1868 à la vente Th. Rousseau ; acheté 16.100 fr.*

à la vente Henri Rouart). Rien de plus inattendu dans l'œuvre de Millet que LES FLEURS DE PRINTEMPS, au pied d'un buisson, ou LE BOUQUET DE MARGUERITES blanches dans un vase bleu, qui cache à demi la tête d'une jeune fille (vendu 3.150 francs à la vente Gavet, acheté 32.000 fr. à la vente Henri Rouart). Rien de plus intime enfin que LE PASSAGE DES OIES SAUVAGES : les deux petites bergères ont abandonné l'ouvrage qu'elles tricotent et lèvent la tête.

Il faut insister sur le principal bénéfice que Millet tira de ces dessins et de ces pastels : il va peu à peu s'orienter vers le pur paysage. Il avait toujours subordonné ses champs, ses bois, ses falaises aux figures qu'il y plaçait ; et ces figures étaient le plus souvent chargées d'intentions. L'homme qui écrivait vers 1851 : « C'est le côté humain qui m'intéresse le plus en art », va se faire le peintre le plus minutieux, le plus passionné, des arbres, des plaines et des eaux et il va les pénétrer d'une poésie charmante et grave. Dans le pastel LA CHUTE DES FEUILLES (1866), c'est un effet d'automne qu'il représente ; le berger n'est plus dans la plaine que coupent quelques arbres maigres, qu'une silhouette imprécise ; il fait partie du décor, comme les moutons qu'il garde, et n'en est plus le centre : qu'on songe aux Bergers de 1856, et l'on sera frappé des tendances nouvelles de l'art de Millet.

XXXIV. — LA CHUTE DES FEUILLES

DESSIN (COLLECTION PARTICULIÈRE)

PHOT. KUHN

XXXV. — LE PUY DE DOME

Un grand nombre d'aquarelles et de dessins et quelques-uns de ses plus beaux pastels nous conservent le souvenir des trois courts séjours que Millet fit à Vichy, en 1866, 1867 et 1868, pour la santé de sa femme. Il se promena beaucoup dans la campagne, poussant ses courses jusqu'à Cusset; avant de rentrer à Barbizon, en juillet 1866, il se laissa conduire dans les montagnes d'Auvergne par son ami M. Chassaing; il vit le lac Chambon, le Mont-Dore, le Puy de Dôme : ces paysages le touchèrent vivement : « J'ai la tête pleine de tout ce que nous avons vu ensemble en Auvergne, écrivait-il peu après à Chassaing. Tout cela me danse pêle-mêle dans la cervelle ; terrains calcinés, roches aiguës, effondrements, aridités et fraîcheurs. La gloire de Dieu arrêtée sur les hauteurs et d'autres hauteurs coiffées d'obscurité ».

Théodore Rousseau, longtemps auparavant, en 1830, avait tenté de représenter ces régions ; son LAC CHAMBON, *ses* ENVIRONS DE THIERS, *sa* VUE DU PUY *étaient des œuvres pittoresques, non sans quelque dureté ; Millet pouvait lui écrire après avoir revu dans une exposition quelques-uns de ses tableaux d'Auvergne, « qu'une force est une force dès en commençant » (26 juin 1867). Les études de montagne que Millet exécuta, à la plume pour la plupart, sont d'une manière plus fine et*

plus minutieuse, qu'on a pu comparer à celle d'Albert Dürer. Le Louvre a acquis pour 2.800 francs, à la vente Henri Rouart, une des plus belles, un dessin à la plume représentant LES ROCHES DE MONCAU, *où se succèdent, étagées, les ondulations d'un haut plateau.*

A la même vente, M. Delteil a acquis, pour 15.000 francs, un remarquable pastel, VUE DU PUY DE DÔME : *des terrains vallonnés s'étendent au premier plan, le sommet est caché par des nuages ; l'effet de cette masse est imposant.*

Ce pastel fut exécuté pour M. Gavet ; c'est un de ceux qui triomphèrent à l'Exposition rétrospective des œuvres de Millet en 1887 ; les plus obstinés adversaires de son talent durent s'incliner devant cet art aisé et puissant à la fois. « Cet homme, dont les procédés sont si subalternes et dont l'exécution est si vulgaire dans ses tableaux, — écrivit Huysmans, — se révèle soudain dans ses pastels comme possédant un métier personnel, un faire original. Le travail de son crayon noir, ses tracés filiformes, ses traînées d'épingles, ses bordures avec leur adroit ragoût de crayons de couleurs dominent vraiment et pressent. Là où il était hésitant et lourd, il s'affirme délibéré, quasi leste ; ses figures même se décrassent dans la poudre de ses crayons, deviennent moins emphatiques et plus vives et la comparaison est facile à établir, car les mêmes sujets sont souvent traités des deux manières. » (Certains.)

XXXV. — LE PUY DE DOME

PASTEL (ANCIENNE COLLECTION H. ROUART)

PHOT. DRUET

XXXVI. — LES LAVANDIÈRES

(Dessin)

Plus encore que la montagne, la campagne qui environne Vichy attira Millet. « J'y ai trouvé de très jolies choses — écrit-il à Gavet le 17 juin 1866. Je fais autant de croquis que je peux et je compte que cela va me faire faire pour vous des dessins d'une nature autre que ceux que vous avez. Le pays, à beaucoup d'égards, a des rapports avec pas mal d'endroits de la Normandie, verdure et champs entourés de haies. Comme il y a beaucoup de cours d'eau, il y a beaucoup de moulins... Vous aurez, quand je serai de retour, la primeur de mes impressions. »

Aux ventes de l'atelier Millet de 1875 et 1894, ont figuré un grand nombre de ces études : dessins à la plume, minutieux, serrés, ou bien rapides et expressifs ; aquarelles surtout, lumineuses et transparentes. Il y a là bien des aspects de la nature que Millet n'avait encore jamais étudiés ; les titres sont significatifs : Petit Pont, Une Saulée, Coin de Moulin, Maison et Petite Rivière aux environs de Vichy, Sentier dans les Ormes, les Berges

DE L'ALLIER... Au bord de ces lentes rivières où il se plaît, il rencontre des paysannes qui puisent de l'eau dans des vases de terre ; dans des dessins d'une beauté souveraine, il les représente debout, ou penchées sur l'eau : et M. Romain Rolland a pu évoquer devant ces figures la fille du Pharaon recueillant le petit Moïse. Ou bien ce sont des Lavandières chargées de linge : il les a représentées souvent, à la plume, au crayon noir. Nous reproduisons ici un dessin, de la collection Beurdeley, qui a figuré à la Centennale de l'art français à Saint-Pétersbourg, en 1912.

On y surprend, dans sa liberté, le talent de Millet; M. Roger Marx rappelait naguère que c'est bien à ses dessins que pensaient les Goncourt quand ils parlaient dans Manette Salomon « d'une ligne qui donne juste la vie, serre de tout près l'individu, d'une ligne vivante, humaine, où il y a quelque chose d'un modelage de Houdon et d'une préparation de La Tour, d'un dessin qui n'a pas appris à dessiner, qui est devant la nature comme un enfant ».

« Son dessin ne s'arrête jamais aux incidents, aux côtés anecdotiques de la forme, — dit encore M. André Michel : ce qui l'intéresse, ce sont les silhouettes largement exprimées, les lignes décisives qui caractérisent un mouvement et qui le rythment. » (Notes sur l'art moderne.)

XXXVI. — LES LAVANDIÈRES

DESSIN (FRAGMENT). COLLECTION BEURDELEY PHOT. A. N. T.

XXXVII. — L'ALLÉE DE CHATAIGNIERS
(Pastel)

Ces dessins, ces pastels qui nous montrent un Millet rajeuni, moins tendu, exprimant d'une façon plus sensible des impressions qu'il accueille avec moins d'âpreté et qu'il utilise avec moins d'avarice, on regrette de ne pouvoir ici les multiplier. Du Millet paysagiste des dernières années, nous donnerons du moins des témoignages suffisants. Son originalité est certaine. Aucun maître du XIX^e^ siècle, ni Rousseau, ni Corot, n'eût composé le pastel que nous reproduisons ici. Entre deux dos de terrain, bordé par une double rangée de châtaigniers, un chemin qui monte; l'œuvre est fine, appliquée, et en même temps puissante.

Millet avait beaucoup réfléchi sur le dessin ; quelques-unes de ses observations ont été notées par Wheelwright. « En critiquant mes dessins, Millet prenait souvent le crayon... Il m'enseignait que chaque ligne, chaque touche doit avoir une signification, un but, que la forme d'un objet est déterminée par l'ombre projetée sur lui, et me faisait voir combien il est aisé de produire sur le papier l'apparence de la rondeur. « Le grand « point, me disait-il, est d'apprendre à voir les « choses comme elles sont. Voir, c'est dessiner... « Si vous voyez bien, vous dessinerez justement.

« La vue est au dessin ce que la lecture est à « l'écriture. Vous pouvez enseigner à un enfant « à tracer toutes les lettres de l'alphabet avec la « dernière perfection ; mais, si vous ne lui apprenez « pas d'abord à lire, il ne saura jamais écrire. »

Mais précisons davantage la pensée de Millet. Dans une lettre à Chassaing du 20 juillet 1863, à propos d'une traduction de Théocrite qu'il ne trouve pas assez littérale, il écrit ceci : « Pourquoi donc ne tâche-t-on pas d'employer les mots pour peindre, au lieu de les faire servir à atténuer le fond même sous une obscurcissante sonorité bien souvent, et quelquefois aussi sous une prétendue concision ? » Cela est vrai aussi de l'art. « Tout art est une langue, et une langue est faite pour exprimer ses pensées » (lettre à Pelloquet, 2 juin 1863). On doit se rendre maître de cette langue en examinant de très près les objets, pour s'en éloigner ensuite. Rien ne doit d'abord s'interposer entre l'artiste et la nature : « On devrait être habitué à ne recevoir que de la nature ses impressions de quelque sorte qu'elles soient et quelque tempérament qu'on ait ». Les hommes de génie sont ceux qui découvrent la nature et la révèlent aux autres. « Si tu te livres à elle, elle t'en laissera emporter selon ta force. Il te faut seulement une intelligence de bonne volonté ». Mais, pour se croire « de force à redresser ses prétendus manques de goût », il faut « un immense orgueil ou une immense sottise ».

XXXVII. — L'ALLÉE DES CHATAIGNIERS

PASTEL (COLLECTION PARTICULIERE)

PHOT. DURAND-RUEL

XXXVIII. — LA FILEUSE D'AUVERGNE

Il faudra donc d'abord se tenir tout près des objets, multiplier les études. « Je veux me faire une provision aussi nombreuse que possible de documents », écrit-il de Vichy à Gavet. Et il exécute jusqu'à cinquante croquis par jour, parfois même davantage. (L'Artiste, 1887, t. I, p. 461.) Ces « documents » nombreux qu'il accumule ainsi, rapidement et sans cesse, il les met en œuvre lentement. « Depuis plus de trente ans, il n'a cessé de dessiner ou de peindre, dit Piédagnel ; et pourtant, en dehors de ses dessins et études le nombre des productions de Millet n'est pas fort considérable (quatre-vingts tableaux environ). Cela tient à ce que le grand artiste travaillait lentement, après avoir longtemps médité chacun de ses sujets. Rarement, d'ailleurs, il arrivait à être entièrement satisfait de son œuvre. Ajoutons que jamais il ne faisait poser le modèle : ses souvenirs lui fournissaient, de la façon la plus précise, les moindres détails... » Il travaillait dans son atelier, peu éclairé, et ne transportait pas son chevalet en plein air, comme tant d'autres paysagistes. Le témoignage de Chesneau peut ici être invoqué : « Millet improvisait un motif sur le papier, sur la toile, avec une rapidité extraordinaire. En quelques minutes il traçait, il indiquait trois, quatre compo-

sitions différentes... C'était sa façon de parler. Mais il exécutait l'œuvre avec lenteur, méditant, calculant le sens, la portée, l'effet pittoresque et moral des moindres coups de brosse et de crayon... » (*Gazette des Beaux-Arts*, 1er mai 1875).

Ces remarques sont essentielles, encore que le chiffre donné par Piédagnel ne doive pas être considéré comme sûr ; elles éclairent l'œuvre tout entier. On a parlé étourdiment, quand on a dit que Millet « ne voulait rien perdre » ; cela fut peut-être vrai à ses débuts ; cela ne l'est pas en 1866. Des « documents » apportés d'Auvergne, il pouvait tirer à son retour à Barbizon, un très grand nombre d'œuvres : il n'en a donné que quelques-unes, mais qui toutes sont remarquables.

LA FILEUSE D'AUVERGNE de la collection Chauchard fut exécutée à Barbizon en 1866 ou 1867. On reconnaît tout de suite qu'aucun modèle n'a posé, aux traits simplifiés du visage ; mais cette jeune fille, coiffée d'un large chapeau, assise, son fuseau sous le bras, Millet l'évoque aisément, grâce à ses dessins et à ses aquarelles ; elle figure dans plusieurs tableaux et dans des pastels, même dans une eau-forte, parue dans les *Sonnets et Eaux-Fortes* (Lemerre, 1869). « Les femmes gardent leurs vaches en filant au fuseau, chose que je ne connaissais pas et dont je compte bien me servir, avait-il écrit de Vichy. Cela ne ressemble en rien à la Bergerette filant sa quenouillette du siècle dernier. Cela n'a rien à démêler avec Florian. » C'est ici une chevrière ; elle se détache avec vigueur, modelée à contre-jour sur un ciel lumineux.

XXXVIII. — LA FILEUSE
LOUVRE (COLLECTION CHAUCHARD)

PHOT. LEMARE

XXXIX. — LE VILLAGE DE CHAILLY

(Pastel)

Ainsi, dans ces années qui précèdent 1870, quand son art devient de plus en plus fécond et parfait, Millet s'obstine à le « raisonner ». Pour son ami Sensier, il rédige quelques « notes », qui sont riches de sens : il entre en rapport avec des critiques, Pelloquet, Théophile Silvestre, Castagnary; il discute avec eux... Il lit Vasari, Poussin : le grand Normand est encore son modèle. « Il serait bien plaisant que le poignet marchât le premier ». (Lettre à Th. Pelloquet, 2 juin 1863.) A Camille Lemonnier, il écrivait, le 15 février 1873 : « L'art ne doit pas être seulement une sorte de montre d'habiletés professionnelles ». Et ceci : « C'est en raison de sa visée et de la manière dont il l'a atteinte qu'il y a à s'occuper d'un artiste. »

Il s'agit dans chaque tableau de fixer un caractère essentiel : caractère essentiel d'une figure, et l'on aboutira à des types, comme L'HOMME A LA HOUE *et* LE VIGNERON ASSIS *: « Je vous assure que, s'il n'en tenait qu'à ma volonté, j'exprimerais bien fortement le type, qui est, à mon sens, la plus puissante vérité » ; — caractère essentiel d'une scène, par l'élimination des détails et l'équilibre de la composition ; — caractère essentiel d'un paysage, par la forte construction des plans. Dans l'admirable pastel qui représente* LE VILLAGE DE CHAILLY, *voisin de Barbizon, l'église se détache, droite et nette ; des*

premières maisons, on ne voit presque que les toits ; un troupeau de moutons au fond, quelques arbres maigres, une charrue abandonnée, rompent seuls la monotonie des champs qui occupent presque tout le tableau. Chaque objet est bien à sa place, et des lignes puissantes accentuent les contours.

Cet art sobre et parfait était à l'aise dans le dessin et le pastel. « Une conception d'art par-dessus tout intellectuelle réclamait d'être traduite par les moyens les plus significatifs et les plus simples — a dit M. Roger Marx... Certaines toiles de Millet semblent d'une facture lourde, embarrassée, ou offrent même un aspect discord. Combien l'emportent ses fusains, ses pastels... » (L'Image, avril 1897.) Richard Muther, qui voit en Millet un dessinateur de la lignée de Michel-Ange, de Vinci, de Rembrandt, de Prudhon, insiste sur la lourdeur et la sécheresse de son coloris. M. André Michel note que s'il eut « des curiosités et des ambitions de beau peintre aux heures troublées de son initiation professionnelle, elles lui réussirent assez médiocrement » ; qu'il y renonça vite, pour ne « garder que le strict nécessaire, un minimum de ressources, mais fortement appropriées ». Fromentin, dans les Maîtres d'autrefois, a opposé Millet aux Hollandais : il a trouvé en lui une noblesse d'esprit et une compréhension de la vie rurale qui leur furent toujours étrangères. Mais « sa forme, sa langue, je veux dire cette enveloppe extérieure sans laquelle les œuvres de l'esprit ne sont ni ne vivent, a-t-elle les qualités qu'il faudrait pour le consacrer un beau peintre et le bien assurer qu'il vivra longtemps ? »

XXXIX. — LE VILLAGE DE CHAILLY

PASTEL (COLLECTION PARTICULIÈRE)

PHOT. DURAND-RUEL

XL. — LES TUEURS DE COCHONS

Il est très vrai que Millet ne fut pas un véritable coloriste : « L'harmonie en peinture — disait-il à Wheelwright — consiste plus dans une juste balance de la lumière et de l'ombre que dans une juxtaposition de certaines couleurs. Il doit y avoir équilibre, pondération. Les grands coloristes sont très simples dans leurs effets : voyez Titien, Giorgione ». Il disait encore : « Aucune théorie ne peut suppléer au sentiment instinctif de l'harmonie, pas plus en peinture qu'en musique ». Et ceci : « La fin du jour est l'épreuve d'un tableau ».

On voudrait savoir ce qu'il pensa de l'impressionnisme, dont il put connaître avant sa mort des manifestations décisives ; peut-être dans ses dernières années fut-il touché par lui : c'est ce que nous verrons plus loin. Il est sûr en tous cas que la pratique du pastel lui avait donné le goût des harmonies claires ; il usait de moins en moins des tons assourdis de L'ANGELUS *; il n'abusait plus des empâtements que lui reprochait Gautier. « Le grain de ses toiles est aujourd'hui serré et uni comme dans un émail. » (H. Marcel). A l'époque du* SEMEUR, *dans une lettre à Sensier, il était question « de terre de Sienne brûlée et naturelle, de jaune de Naples, d'Italie brûlée, d'ocre jaune, de terre d'ombre brûlée ». On s'explique la tonalité brune ou rousse de ses toiles.*

Il n'avait jamais beaucoup utilisé les rouges. Il trouva l'occasion d'en introduire dans LES TUEURS DE COCHONS, *où ses anciens goûts de coloriste se réveillèrent. Il tenait beaucoup à ce tableau ; il y travaillait dès 1867 ; il était sur le point de l'achever quand Wheelwright vint en visite à Barbizon, en juin 1870 ; il le garda dans son atelier jusqu'à sa mort. Et il convient de noter que le prix le plus élevé (24.000 francs) fut atteint à la vente de 1875 par cette petite peinture (H. 68cm, L. 92cm) ; quand elle parut à l'exposition de l'Ecole des Beaux-Arts, en 1887, elle faisait partie de la collection Hecht.*

« Madame, c'est un drame », disait Millet à Mme Wheelwright. Le ciel de plomb, le mur grossier qui ferme la cour font un sobre décor à cette scène rustique. Deux hommes tirent avec peine un énorme cochon, un troisième le pousse ; une femme essaye de l'attirer en lui montrant un seau plein de pâtée. A droite, on aperçoit le couteau ; au fond, deux petits enfants effrayés, et, sur le mur, un chat noir. Il n'y a rien là d'inutile ; l'œuvre est puissante, équilibrée et reste vivante et pleine de verve. Il y a là peut-être un souvenir de certaines compositions de Pierre Breughel le Vieux, aux silhouettes simplifiées et précises. Nous savons que Millet en vit chez ses amis, Sensier, Rousseau ; qu'il admira LA RIXE DE PAYSANS, *aujourd'hui au Musée de Montpellier ; que lui-même posséda quelques tableaux attribués au maître ou à son école :* LES PATINEURS, UNE KERMESSE, LES JARDINIERS, LES ŒUVRES DE MISÉRICORDE, LE REPAS DE NOCE. *(Succession de Mme Millet, 1894, nos 252-257.)*

XL. — LES TUEURS DE COCHONS
(COLLECTION PARTICULIÈRE)

PHOT. KUHN

XLI. — LA BAIGNEUSE AUX OIES

Les contemporains de Millet n'ont pu soupçonner la variété et la richesse de ses travaux dans ces années qui précèdent 1870. Il se détache de plus en plus du Salon ; il n'expose pas en 1865. En 1866, il envoie un tableau que lui avait commandé M. Marmontel : LE BOUT DU VILLAGE DE GRÉVILLE (collection Shaw, de Boston). Castagnary lui-même le trouva « mou d'exécution ». Mais il est curieux surtout de relire la page que lui consacra Emile Zola dans son fameux Salon, dédié à Paul Cézanne, reproduit dans Mes Haines ; son admiration va à Claude Monet, à Pissaro, à Manet surtout ; il y a un chapitre intitulé « Les Chutes », bien curieux parce qu'il formule les réserves dont la génération nouvelle, celle du Salon des Refusés, tempérait l'estime qu'elle accordait encore à Courbet, à Millet, à Rousseau. « Je les retrouve — écrit Zola à propos de ces deux derniers — ayant perdu la fermeté de leurs mains et l'excellence de leurs yeux... Voilà deux de mes admirations qui s'en vont. Je me souviens des premières peintures que j'ai vues de Millet. Les horizons s'étendaient larges et libres ; il y avait sur la toile comme un souffle de la terre. Une, deux figures au plus, puis quelques grandes lignes de terrain, et voilà qu'on avait la campagne ouverte devant soi, dans sa poésie vraie, dans sa poésie qui n'est faite que de réalité...

J'ajouterai que la peinture de M. Millet était grasse et solide, que les différentes taches avaient une grande vigueur et une grande justesse. » Cette année, elle est « molle et indécise. On dirait que l'artiste a peint sur papier buvard... Je ne sens pas la réalité dans ce paysage ».

Tous les critiques favorables aux impressionnistes ne pensaient pas comme Zola. Il faut relire les belles pages qu'a consacrées à Millet M. Théodore Duret dans Les peintres français en 1867. Ce fut l'année de l'Exposition universelle : Millet y triompha vraiment avec quelques-unes de ses œuvres essentielles, LE PARC A MOUTONS, LE BERGER, LES PLANTEURS DE POMMES DE TERRE, LA RÉCOLTE DES POMMES DE TERRE, LES GLANEUSES, L'ANGELUS, LA GRANDE TONDEUSE, LA MORT ET LE BUCHERON, LA BERGÈRE RAMENANT SON TROUPEAU. Il reçut une médaille d'or ; il devait être décoré l'année suivante ; en 1870, il fut élu membre du jury de peinture.

Au Salon de 1867, il envoya L'HIVER, paysage de plaine, et LA GARDEUSE D'OIES. Il aime ces sortes de scènes ; il peut y représenter des étangs, des cours d'eau. Ce n'est pas l'aride plaine de Barbizon qui les lui fournit : il faut aller jusque vers Fleury, Courances et la vallée du Vaudoué pour trouver de l'eau. Elle abonde, au contraire, dans son pays natal et dans les environs de Vichy. — LA BAIGNEUSE, que nous reproduisons ici, montre l'art charmant de Millet dans le nu : il y a là un souvenir de ses études de 1846. Elle se place sans doute aux environs de 1865.

XLI. — LA BAIGNEUSE AUX OIES
DESSIN (COLLECTION PARTICULIÈRE)

PHOT. BRAUN

XLII. — L'AVERSE PENDANT LE LABOUR

Millet n'envoya rien au Salon de 1868. En 1869, il exposa LA LEÇON DE TRICOT ; en 1870, UNE FEMME BATTANT LE BEURRE, dont il fit un beau pastel, aujourd'hui au Louvre, et un paysage appelé NOVEMBRE. C'étaient là autant de sujets qu'il avait traités déjà et qu'il renouvelait.

LA LEÇON DE TRICOT, qui fut longtemps en la possession de M. Bischofsheim, fut longuement commentée par Mantz, Castagnary, M. Georges Lafenestre. Cet art intime et doux rappelait les Hollandais. Un dessin de 1867, rehaussé de pastel, LA VEILLÉE, que Millet lui-même appelait « effet de lampe », évoquait la Famille du menuisier : le père fait des paniers, la mère coud, l'enfant dort dans son berceau. Millet a mis là « un sentiment, une lumière à la Rembrandt », ce Rembrandt dont il a dit : « Il ne me repoussait pas, mais m'aveuglait. Je pensais qu'il fallait faire des stations avant d'entrer dans le génie de cet homme ». L'influence de Rembrandt est visible dans certaines eaux-fortes de Millet, dans des dessins comme PHŒBUS ET BORÉE. On la retrouverait dans des œuvres très différentes.

Quelques-unes de ces études de plaine ont un

caractère particulièrement dramatique. L'AVERSE PENDANT LE LABOUR nous montre des paysans conduisant un attelage et fuyant devant l'orage : le ciel bas et lourd est indiqué avec une intensité extraordinaire. Il y a toute une série de paysages où la plaine est ainsi représentée : L'HIVER ou LES CORBEAUX, du Salon de 1867; LA HERSE, NOVEMBRE, du Salon de 1870, sont les plus célèbres; il faut y joindre plusieurs pastels de la collection Gavet. « Mon désir de faire un paysage d'hiver est passé à l'état d'idée fixe », écrivait-il à Sensier peu à près son arrivée à Barbizon : il ne l'a réalisée vraiment que longtemps après.

M. Th. Duret a ainsi décrit NOVEMBRE : « Il n'y a rien que la terre nue, un guéret monochrome occupe tout l'espace, c'est lui qui est le tableau. Sur le coin du ciel qui domine le champ labouré, se détache bien la silhouette lointaine d'un vol de pigeons et d'un chasseur. Mais ce n'est là qu'un détail accessoire, comme l'est la herse abandonnée au coin du champ : encore une fois c'est la terre nue, fraîchement labourée, dépouillée de toute végétation, qui par elle-même... est tout le tableau ». (*Critique d'avant-garde, 1885.*)

Cette plaine de Barbizon et de Chailly qui lui fut d'abord un décor, où il plaçait ses bergers et ses troupeaux, il la représentait maintenant pour elle-même. Ces larges horizons, avec leur caractère classique, satisfaisaient son goût de l'unité et de l'abstrait. Ils furent pour lui ce que la campagne de Rome fut pour Poussin, a dit M. Romain Rolland.

XLII. — L'AVERSE PENDANT LE LABOUR
PASTEL (COLLECTION PARTICULIÈRE)

PHOT KUHN

XLIII. — LA MER, VUE DES HAUTEURS DE GRÉVILLE
(Pastel)

La guerre chassa Millet de Barbizon. Il partit pour Cherbourg. Du mois d'août 1870 au mois de novembre 1871, il resta en Normandie : c'est le plus long séjour qu'il y faisait depuis son enfance. Ce fut, d'abord, l'inactivité forcée : « Il m'est de toute impossibilité de faire seulement un trait de crayon dehors : je serais immédiatement écharpé ou fusillé. J'ai été arrêté et conduit à un bureau militaire ; j'ai été relâché après qu'on a pris des informations sur moi à la mairie ; mais il m'a été bien recommandé de ne pas même faire le simulacre de tenir un crayon ». (Lettre à Sensier, 22 septembre 1870.) Il ne peut même pas continuer chez lui les œuvres déjà entreprises, et qu'il a emportées : « Je n'ai, pour ainsi dire, rien fait depuis notre séjour ici, tant ma pauvre tête est bourrelée d'inquiétude et de tristesse » (4 octobre 1870). « Ah ! comme j'ai la haine de ce qui est allemand ! », écrit-il quelques jours avant la paix.

Peu à peu, il se remet au travail ; il parcourt la campagne. Les dessins qu'il exécuta cette année-là sont nombreux ; ce sont surtout des études de rochers, de falaises, de mer. « Il n'eût peut-être tenu qu'à lui de devenir un grand peintre de marines » a dit M. Henry Marcel. Peut-être le désira-t-il un moment : « Il y a là tout un monde à peindre et qu'il faut rendre

avec sa vie spéciale, disait-il. Je n'ai pas vu encore un peintre de marines s'attacher à faire le portrait de la mer, pour la mer. Sans doute, il y a de grands peintres qui ont donné une idée très puissante de l'Océan, mais ils n'ont pas jugé à propos de rendre l'élément dans son existence particulière, et, en même temps, dans son immensité. Ah ! comme je voudrais avoir la force de peindre ce que je sens, et ce que la mer recèle pour moi de beautés et d'attractions, ce qu'elle a de tragique et de périlleux ! »

Quelques-unes de ses marines sont déjà des œuvres accomplies. Il voulait les résumer toutes dans un grand tableau, les FALAISES DE GRÉVILLE. qu'il n'a pas eu le temps d'achever ; la plupart ont été exécutées après son retour à Barbizon. Ses recherches sont variées : dans BARQUE DE PÊCHEUR EN MER, la mer étincelle sous le soleil ; dans PÊCHEURS REMORQUANT LEUR BARQUE, elle est calme et toute enveloppée de brume. Dans LA MER VUE DES PATURAGES DE GRÉVILLE, l'effet est admirable : on aperçoit une mer très lointaine, au pied des falaises, à travers l'entrée d'un pâturage ; quelques vaches passent la tête. C'est une des dernières œuvres de Millet ; elle fut vendue au lendemain de sa mort, 14.200 francs, et passa à la vente Hartmann en 1881. — Le beau pastel que nous reproduisons a été exécuté pour M. Gavet ; il appartient aujourd'hui à M. Beurdeley ; le mouvement des pentes et la structure même de la falaise y sont représentés avec une précision admirable.

XLIII. — LA MER VUE DE GRÉVILLE

PASTEL (COLLECTION BEURDELEY)

PHOT. KUHN

XLIV. — LA PORTEUSE DE LAIT

Survint la Commune. Le 14 avril 1871 fut constituée une Fédération des artistes. Courbet, membre de la Commune et délégué aux Beaux-Arts, en était le véritable inspirateur. Le caractère démocratique de l'œuvre de Millet, ses tendances au socialisme avaient été si souvent affirmées par les critiques qu'on y croyait vraiment ; puis, il n'avait point participé aux honneurs sous le régime précédent : sans le consulter, on le nomma membre de la Commission fédérale des Artistes.

Il protesta sèchement et publiquement, dès le 25 avril : « Je refuse l'honneur qu'on m'a voulu faire. » A Sensier, il écrivit : « Pour qui me prennent-ils donc ?... Quels misérables que tous ces gens-là ! Courbet est président, bien entendu ».

Voilà, au fond, ce qui irrite Millet. Depuis plus de dix ans, on s'obstine à le confondre avec le grand Franc-Comtois sous l'épithète de réaliste. Lui, qui disait souvent : « il faut faire servir le trivial à l'expression du sublime » et dont l'art, toujours, fut au service d'une « visée », ne s'accommode pas de cette vérité puissante, mais courte à ses yeux, et de cet amour du beau métier, qu'il méprise. Il n'aime pas davantage le commentateur de Courbet, Proudhon, dont le livre posthume Du Principe de l'Art et de sa Destination sociale lui parut un « plaidoyer

magnifique, entraînant, plein de saillies ingénieuses », mais seulement « un discours pour les Quinze-Vingts ». Il est vrai que Proudhon n'y faisait qu'une courte allusion à Millet, dont il déclarait ne pas connaître l'œuvre : « On le cite comme appartenant à la nouvelle école, mal à propos appelée réaliste ».

Nous avons un témoignage plus précis des sentiments de Millet. Castagnary, en 1866, dans son Salon de la Liberté, l'avait placé parmi les jeunes peintres « naturalistes » qui suivaient Courbet. Millet avait demandé à son ami Sensier de protester et il lui avait remis la maquette d'une réponse à Castagnary : M. Henry Marcel l'a publiée dans la Gazette des Beaux-Arts du 1er juillet 1901. Millet rectifie d'abord « l'erreur historique », et il donne les dates de ses premiers sujets rustiques, à partir du VANNEUR ; LES CASSEURS DE PIERRES et L'ENTERREMENT D'ORNANS sont de l'année du SEMEUR. Il aurait pu ajouter que sa VEILLÉE PROLONGÉE, peinte au Hâvre en 1845, précède de huit ans LA FILEUSE ENDORMIE, de Courbet, qui lui ressemble tant.

Millet invoque surtout « leurs tendances si diverses et appartenant si bien à chacun... Tous deux ont fait des paysans, mais... Millet est plus particulièrement rustique dans le sens profond de « rus » ; c'est qu'il est « resté laboureur jusqu'à 21 ans ». Il « n'a pas plus la prétention de porter un drapeau qu'il ne pense à s'enrôler sous un quelconque ».

XLIV. — LA PORTEUSE DE LAIT
(COLLECTION PART: CULIÈRE)

PHOT. DURAND-RUEL

XLV. — L'ÉGLISE DE GRÉVILLE

« On pourra appeler notre époque l'époque de la grande tuerie, — écrivait Millet à Sensier le 2 mai 1871. Je n'ai pas le courage de vous parler du printemps qui se fait tout de même par ces temps d'horreur. » Cependant, il a retrouvé le calme ; il peut de nouveau travailler dans la campagne. « Ce pays-ci est réellement bien impressionnant et a beaucoup d'aspects d'autrefois, — écrit-il encore. On se croirait (quand on veut éviter certaines modernités) du temps du vieux Breughel. Beaucoup de villages font penser à ceux qu'on voit représentés sur les vieilles tapisseries. Les belles verdures veloutées ! »

Nous avons des témoignages précieux de ses courses dans le Cotentin. Mentionnons trois beaux dessins à la plume, rehaussés de pastel ou de lavis, qui ont fait partie de la collection Henri Rouart ; de l'un d'eux, LE PRIEURÉ DE VAUVILLE, Millet tirera après son retour à Barbizon, un beau tableau pour M. Shaw, de Boston.

LA PORTEUSE DE LAIT se détache nettement sur un fond plein de lumière ; elle porte sur la tête une cruche de cuivre bouchée avec une poignée d'herbe. Cette figure est d'une décision admirable : il est sûr que Millet la dessina vers 1871 ; mais il se peut que la peinture, reproduite dans notre planche précédente, soit d'une époque antérieure.

Parmi les paysages normands, ceux de Gréville surtout l'attirent. En novembre 1870, il y passe deux jours ; l'été suivant, il vient s'y fixer. Il lui faut loger à l'auberge. « C'est pour moi une bien grande et une bien triste émotion de revoir en étranger la maison où je suis venu au monde, où mes parents ont vécu et sont morts... J'ai aussi parcouru les champs où je travaillais autrefois. Ces champs sont à des étrangers qui ont maintenant le droit de me demander pourquoi j'entre là et de m'en faire sortir. Je suis tout gonflé de mélancolie et de tristesse. »

C'est pendant ce court séjour qu'il a entrepris un de ses plus parfaits tableaux, L'ÉGLISE DE GRÉVILLE. *La vieille église, fortement assise, domine la falaise ; la mer s'étend au loin ; dans un ciel de printemps, où flottent de fines vapeurs, des oiseaux voltigent. Au fond, les premières maisons du village ; devant l'église, un grand champ pierreux, un sentier à peine tracé ; dans le clos, une vieille croix de pierre. Un homme passe lentement.*

L'œuvre est d'une harmonie pénétrante et forte. Toutes les réserves que l'on pouvait faire sur Millet coloriste doivent tomber ici ; il n'y a plus de lourdeur ni de dureté, mais une grande clarté et même quelque raffinement. Il est sûr que Millet a exécuté ce tableau avec un soin particulier : il ne l'avait pas terminé en août 1872 ; il le garda jusqu'à sa mort. A la vente de 1875, le Musée du Luxembourg l'acquit pour 12.200 francs, en même temps que LES BAIGNEUSES *(810 francs) et 16 dessins : c'est l'origine de la belle collection d'œuvres de Millet que le Louvre possède aujourd'hui.*

XLV. — L'ÉGLISE DE GRÉVILLE

(MUSÉE DU LOUVRE)

PHOT. GRUET

XLVI. — LE RETOUR DES CHAMPS

En novembre 1871, Millet rentra à Barbizon, qu'il ne devait plus quitter. Ce furent trois années de travail. M. Durand-Ruel le priait « de lui faire autant de tableaux qu'il le pourrait, et de toutes les tailles » ; de nombreuses commandes lui venaient ; son nom était devenu célèbre presque brusquement. Le Luxembourg ne possédait aucune de ses œuvres : mais LA BECQUÉE entrait au Musée de Lille, LA FEMME DONNANT A MANGER A SON ENFANT au Musée de Marseille ; M. Alfred Bruyas venait de donner L'OFFRANDE A PAN au Musée de Montpellier. On le sollicitait de participer aux expositions : il refusait ; au Salon même, il n'enverra plus rien après 1870. Cependant, le prix de ses tableaux montait ; à la vente Laurent-Richard du 7 avril 1873, LA FEMME A LA LAMPE atteignait 38.500 francs, LA LESSIVEUSE 15.350.

A Barbizon on vient le voir ; ce sont surtout des étrangers, Anglais et Américains pour la plupart. « On cherchait à le visiter comme un original excentrique ; on tentait de le faire parler et on n'obtenait de lui que des mots de politesse ou des paroles de glace », dit Sensier. L'ancienne colonie d'artistes est maintenant bien clairsemée ; Théodore Rousseau est mort en 1867 et Millet vit de plus en plus seul. Il ne vient plus à Paris qu'au

jour d'ouverture du Salon. Le voici, tel que le représentera, au lendemain de sa mort, Philippe Burty : « Il était de taille au-dessus de la moyenne ; corpulent, à l'encolure de taureau, avec des mains de cultivateur. Les cheveux, bruns et rejetés en arrière, découvraient un front fin et volontaire, à la signification duquel ajoutaient des sourcils froncés, des yeux bleu très foncé, peu ouverts et ironiques tant que le ton de la conversation ne s'élevait pas. Il avait le parler traînard des Bas-Normands et la parole un peu bègue. La réserve de son abord concordait avec ce que sa conversation avait de mesuré et de doctoral. Tel on le voyait à Paris. Mais, à Barbizon, il reprenait, avec ses sabots,... sa haute bonhomie et son parler naturel. » (Maîtres et petits maîtres.)

Il revient à ses anciens sujets. Il se plaît à représenter son jardin, son verger, dans quelques scènes intimes ; la plus célèbre, LES PREMIERS PAS, est remplie de tendresse. — Jamais il n'a poussé plus loin la recherche du « type », la « plus puissante vérité » que dans sa FAMILLE DE PAYSANS de 1872, qui atteignit 20.500 francs à la vente Crabbe en 1890 : l'homme et la femme sont représentés debout, tout droits, entourant leur enfant.

LE RETOUR DES CHAMPS, que l'on a appelé aussi L'ÉTOILE DU SOIR, est de 1873 ; il fut exposé à la Centennale de 1900 ; il faisait partie de la collection Jean Dollfus et a été vendu avec elle en mars 1912. C'est une œuvre pleine d'intensité, dont M. Romain Rolland a dit qu'elle évoquait une « Fuite en Égypte ».

XLVI. — LE RETOUR DES CHAMPS
(ANCIENNE COLLECTION DOLLFUS)

PHOT. BRAUN

XLVII. — LES BATTEURS DE SARRASIN

M. Frédéric Hartmann, industriel alsacien, ami de Théodore Rousseau, avait commandé à Millet, au début de 1868, quatre scènes de la vie agricole qui devaient représenter les quatre saisons. Millet avait aussitôt entrepris LE PRINTEMPS ; dans l'été 1868, il avait été voir M. Hartmann à Munster et s'était définitivement entendu avec lui ; il avait profité de ce très court voyage pour visiter en quelques jours le nord de la Suisse : Bâle, Lucerne, Zurich, Berne. Il affirmait dans ses lettres sa « grande envie d'être revenu à Barbizon ». On ne voit pas, en dehors d'un PATURAGE DANS LES MONTAGNES DES VOSGES (ancienne collection Gavet), qu'il ait rapporté des études d'Alsace ou de Suisse. — La guerre interrompit ses travaux ; d'autres commandes l'occupèrent. En février 1873, M. Hartmann n'avait encore rien reçu ; en mai, LE PRINTEMPS n'était pas tout à fait terminé ; c'est en 1874 seulement que LES MEULES et LES BATTEURS DE SARRASIN furent exécutés ; le paysage d'hiver ne fut même pas entrepris. Les trois tableaux ont été vendus, en mai 1881, en même temps que LE GREFFEUR et LES FALAISES DE GRUCHY. LES MEULES

ont atteint 36.000 francs, LE PRINTEMPS 45.000 francs, LES BATTEURS DE SARRASIN 47.000 francs.

LES MEULES représentent la plaine de Barbizon en novembre: un troupeau de moutons broute les dernières pousses ; autour des meules voltigent des nuées d'alouettes. Au fond, on aperçoit quelques arbres et les premières maisons du village.

LE PRINTEMPS a été donné au Louvre par Mme Hartmann. C'est une des œuvres les plus curieuses de Millet, une de celles qui attestent ses dons de grand paysagiste qu'il n'utilisa pas toujours. Il y a de la hardiesse dans cet effet d'arc-en-ciel qu'il veut traduire. Le village est caché dans les pommiers ; le chemin est semé d'herbes et de fleurs nouvelles ; le soleil fait briller la terre encore mouillée après l'orage ; le ciel noir s'éclaircit peu à peu. Jamais Millet n'a mieux traduit les délicatesses de la lumière ; ses couleurs sont plus vives, plus variées. Connaissait-il les recherches des impressionnistes ? On l'affirmerait devant des œuvres comme LE PRINTEMPS.

LES BATTEURS DE SARRASIN montrent de même chez Millet des préoccupations nouvelles. Jamais il n'avait été le peintre du mouvement. Ici, tout le monde s'agite ; les personnages sont nombreux : au premier plan, les femmes ramassent les javelles et lient les bottes ; au fond, on aperçoit un groupe de batteurs. La composition reste admirablement ordonnée ; le tableau est clair et animé ; il baigne dans une lumière éclatante d'été.

XLVII. — LES BATTEURS DE SARRASIN
(COLLECTION PARTICULIÈRE)

PHOT. BRAUN

XLVIII. — LE COUP DE VENT

Ainsi l'art de Millet se renouvelait encore; tout en restant puissant et réfléchi, il recherchait les plus rares effets de lumière et de mouvement : rien de plus curieux que LA CHASSE AUX FLAMBEAUX de 1874, qu'on appelle aussi LES DÉNICHEURS D'OISEAUX: de jeunes paysans armés de torches de paille enflammée vont, la nuit, surprendre dans les haies les oiseaux et les abattent à coups de palette. (Vente Gérard, 1896, 19.500 francs.)

Dans les paysages de cette époque, les moindres mouvements de terrain sont rendus avec âpreté. Dans LA GARDEUSE DE DINDONS (1873), dans UN ANE DANS UNE LANDE, dans LA BARRIÈRE (1874, exposition de 1900), cette préoccupation est sensible. Dans LE COUP DE VENT de l'ancienne collection Henri Rouart (vendu 10.900 francs en 1875, 66.000 francs en 1912) un grand chêne déraciné tombe, menaçant un berger qui s'enfuit avec son troupeau. Le ciel tout noir s'éclaircit lentement au-dessus du village qu'on devine à peine. Millet ne peignit jamais avec plus de fougue, avec plus de passion. Il avait retrouvé la puissance de Ruysdaël.

Il lui fallait souvent s'interrompre dans son travail. Il avait toujours été sujet à des malaises de toutes sortes ; à partir de 1872, il dut s'aliter souvent. « La toux m'a assassiné... Je suis en bien grande

démolition », écrit-il le 22 septembre 1873 à Sensier. En mars 1874, il déclare qu'il ne peut plus travailler que difficilement. Peu après, il acceptait du marquis de Chennevières la commande de huit tableaux, quatre grands et quatre petits, pour la chapelle de Sainte-Geneviève, au Panthéon ; nous avons vu comment il s'était préparé à cette tâche de décorateur. Il ne put exécuter que quelques fusains préparatoires.

Il ne quittait plus son atelier de Barbizon, rempli de ses dessins, de ses toiles, auxquels s'ajoutaient quelques œuvres des maîtres qu'il aimait : de nombreux croquis de Delacroix, acquis à la vente de 1864, des Breughel, des Rousseau, des Corot, quelques eaux-fortes de Meryon, et cet ÉVÊQUE de Greco que possède aujourd'hui M. Degas, et qui était accroché auprès de son lit. « Voilà une peinture qui est peu appréciée, disait-il dans sa dernière maladie, l'auteur est à peine connu. Il fallait avoir bien du cœur pour faire une œuvre comme celle-là. »

En décembre 1874, il s'alita définitivement. Il mourut le 20 janvier 1875. On vendit le 10 mai suivant la plupart des tableaux, études et dessins qui composaient son atelier ; huit peintures dépassèrent 10.000 francs ; le total fut de 321.034 francs. Le 11 mai, M. Gavet vendait 95 dessins et pastels de Millet pour la somme de 431.050 francs. Ses œuvres les plus parfaites et les plus significatives, dispersées en Europe et plus encore peut-être en Amérique, devaient être réunies une dernière fois à l'Ecole des Beaux-Arts en 1887.

XLVIII. — LE COUP DE VENT
(ANCIENNE COLLECTION H. ROUART)

PHOT. DRUET

TABLE

Préface.. 5
Bibliographie sommaire.. 16

La Maison natale de Millet (Dessin) 17
Portrait de Millet par lui-même.. 19
Portrait du Beau-Frère de Millet.. 21
Antoinette Feuardent 23
Portrait d'un Officier de Marine 25
L'Offrande à Pan 27
Retour de Pêche 29
Œdipe détaché de l'Arbre (Eau-forte de Hédouin) 31
Le Vanneur 33
La Liberté (Dessin) 35
Le Semeur (Lithographie).. 37
Les Botteleurs 39
Bergère assise.. 41
Le Repas des Moissonneurs (Esquisse peinte).. 43
Les Ramasseurs de Varech (Dessin) 45
La Cueillette des Pommes.. 47
Un Berger. 49
La Couseuse (Eau-forte) 51
Les Glaneuses 53
L'Angelus 55

La Mort et le Bûcheron 57
Femme faisant paître sa Vache 59
La Becquée 61
La Tonte des Moutons 63
La Tondeuse de Moutons 65
La Bouillie (Eau-forte) 67
L'Homme à la Houe 69
La Fuite en Egypte (Dessin au Crayon noir) 71
L'Entrée de la Forêt à Barbizon sous la Neige (Dessin au Crayon noir) 73
La Bergère gardant ses Moutons 75
Le Printemps (Daphnis et Chloé) 77
L'Été (Cérès) 79
Bûcheronnes revenant de faire du Bois 81
La Chute des Feuilles (Pastel) 83
Le Puy de Dôme 85
Les Lavandières (Dessin) 87
L'Allée de Châtaigniers (Pastel) 89
La Fileuse d'Auvergne 91
Le Village de Chailly (Pastel) 93
Les Tueurs de Cochons 95
La Baigneuse aux Oies 97
L'Averse pendant le Labour 99
La Mer, vue des Hauteurs de Gréville (Pastel) 101
La Porteuse de Lait 103
L'Église de Gréville 105
Le Retour des Champs 107
Les Batteurs de Sarrasin 109
Le Coup de Vent 111

LIBRAIRIE CENTRALE DES BEAUX-ARTS
13, RUE LAFAYETTE, PARIS

Art et Décoration

REVUE MENSUELLE D'ART MODERNE

Comité de Direction :

MM. VAUDREMER, GRASSET, J.-P. LAURENS
LUCIEN MAGNE, LÉONCE BÉNÉDITE, DAMPT

Chaque livraison de Revue comporte au moins 32 pages de texte accompagné de très nombreuses illustrations en noir et en couleurs.

LA REVUE FORME CHAQUE ANNÉE
DEUX BEAUX VOLUMES RENFERMANT PLUS DE
500 ILLUSTRATIONS ET DOCUMENTS INÉDITS

PRIX DE L'ABONNEMENT ANNUEL :

Paris et Départements. .. .. **20** fr.
Etranger. .. .. **25** fr.

Prix de la Livraison : 2 francs

Chaque année parue brochée. .. .. **24** fr.
— cartonnée en 2 volumes. .. .. .. **30** fr.

Cette Revue qui paraît régulièrement depuis 1897 forme actuellement (Décembre 1913) une belle collection de 34 volumes du prix total de 408 francs que nous livrons complète payable par mensualités

Nous tenons à la disposition de nos abonnés des cartonnages avec papier de garde spécial. Chaque carton contient un semestre.

PRIX DE CHAQUE CARTON. .. .. **2** FR. **50**

ÉDITIONS PHOTOGRAPHIQUES

J.-E. BULLOZ

21, RUE BONAPARTE

Collections classiques pour l'enseignement de L'HISTOIRE DE L'ART

Les Pastels de M. Q. DE LA TOUR du Musée de Saint-Quentin

J.-A.-D. INGRES

Ses dessins du Musée de Montauban. — Cent portraits dessinés
(Publications couronnées par l'Académie française et l'Académie des Beaux-Arts)

Musées de Lyon, Montpellier, Tours, Nancy, Besançon, Avignon, Valence

Œuvres de RODIN, CARRIÈRE, GUSTAVE MOREAU, ROLL, MANET, MONET, DEGAS, RENOIR, etc...

Photographie BRAUN & Cie

PARIS, 18, RUE LOUIS-LE-GRAND (AVENUE DE L'OPÉRA)
DORNACH (ALSACE) — NEW-YORK, 256, FIFTH AVENUE

ÉDITEURS des principales Œuvres des Maitres anciens et modernes existant dans les Musées d'Aix, Amsterdam, Angers, Anvers, Bâle, Berlin, Besançon, Boston, Bruges, Bruxelles, Budapest, Caen, Cassel, Chantilly, Chicago, Colmar, Copenhague, Dijon, Dresde, Edimbourg, Florence, Francfort, Glasgow, Grenoble, Harlem, Hampton-Court, La Haye, Lille, Londres, Lugano, Lyon, Madrid, Marseille, Milan, Montpellier, Nantes, New-York, Paris (Musées, collections, expositions annuelles), Saint-Pétersbourg, Pise, Rome, Soleure, Strasbourg, Venise, Versailles, Vienne, Windsor, etc. .....

La Maison BRAUN met en vente des reproductions obtenues par le procédé au charbon inaltérable au prix de :
5 francs pour le format folio (21×27)
15 — — impérial (34×45)

CONSULTER LES CATALOGUES DE LA MAISON BRAUN POUR LES FORMATS ET PROCÉDÉS EXCEPTIONNELS ET POUR TOUS AUTRES RENSEIGNEMENTS

PHOTOGRAPHIES D'ŒUVRES D'ART

obtenues par

LES PROCÉDÉS E. DRUET

108, RUE DU FAUBOURG-SAINT-HONORÉ, PARIS (VIII^e^)

Téléphone 523-12

PEINTURES ET SCULPTURES
DES MAITRES MODERNES ET CONTEMPORAINS

Carrière, Cézanne, Courbet, Degas, Delacroix, Maurice Denis, Gauguin, Van Gogh, Ingres, Manet, Cl. Monet, Pissarro, Renoir, F.-X. Roussel, Sisley, De Toulouse-Lautrec, Vuillard, Bugatti, Dalou, Dejean, Desbois, Hoetger, Maillol, Rodin, etc., etc.

REPRODUCTIONS DES ŒUVRES PRINCIPALES DE
Boucher, Chardin, Van Dyck, Fragonard, Poussin, Rembrandt, Rubens, Watteau, Primitifs Français et Italiens, etc., etc.

Catalogues : *Peinture et Sculpture anciennes :* 1 fr. ; *Peinture et Sculpture modernes :* 2 fr.
Remboursables à la première commande de 50 francs

PHOTOGRAPHIE J. KUHN & C^IE^, ÉDITEURS

220, RUE DE RIVOLI, PARIS

MUSÉES FRANÇAIS ET ÉTRANGERS

Fonds important de clichés anciens d'après les artistes de 1850 à nos jours :

DELACROIX, COROT, DUPRÉ, MILLET, ROUSSEAU
DAUBIGNY, TROYON, WINTERHALTER, JACQUE
PUVIS DE CHAVANNES, MEISSONIER, CAZIN, MONET, etc.

MONUMENTS ET PAYSAGES
DE FRANCE ET DE L'ÉTRANGER

BERNHEIM JEUNE & Cie

EXPERTS PRÈS LA COUR D'APPEL

PARIS ▭ 15, RUE RICHEPANCE ▭ PARIS

BONNARD

Œuvres de

BONNARD, CÉZANNE,
CROSS, MAURICE DENIS,
VAN DONGEN, FORAIN,
GAUGUIN, VAN GOGH,
HENRI-MATISSE, LUCE,
MANET, MONET,
PISSARRO, RENOIR,
RODIN, K.-X. ROUSSEL,
SEURAT, SIGNAC,
TOULOUSE-LAUTREC,
VALLOTTON, VUILLARD,

etc., etc.

GALERIE BERNHEIM JEUNE

EXPOSITIONS PARTICULIÈRES

15, RUE RICHEPANCE, 15

AUG 13 1986

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

ND
553
M6C3
1913
c.1
ROBA